desde Zero

Miguel Aranguren

RIALP

Miguel Aranguren

CÓMO ESCRIBIR UNA NOVELA

desde Zero
EDICIONES RIALP, S. A.
MADRID

© 2019 by MIGUEL ARANGUREN
© 2019 by EDICIONES RIALP, S. A.,
Colombia 63, 8.º A - 28016 Madrid
(www.rialp.com)

Realización ePub: produccioneditorial.com

ISBN (edición impresa): 978-84-321-5134-7
ISBN (edición digital): 978-84-321-5135-4

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita reproducir, fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

A Kiko, mi padre, que tantas noches me vio escribir.
A Ana María, mi madre, que disfrutó de
mis primeras novelas. Con amor filial.

Índice

Portada
Portada interior
Créditos
Dedicatoria
A modo de introducción
1. Diferentes modos de narrar
   Necesitamos que nos cuenten, necesitamos contar
   El milagro en la cueva
   De relato en relato
   Alrededor del fuego
   Deja que te lo cuenten: radio y audiolibro
   Narrar con imágenes: novela gráfica, cómic, libros infantiles y novela
   Ver y oír: teatro, cine y televisión
   La sabiduría de los adolescentes
   Un mundo sin narración
2. ¿Qué es una novela?
   Qué NO es una novela
   Libro en papel versus libro electrónico
   Una de piratas
   Abramos una novela
   Tipos de edición
3. Para escribir novela, leer novela
   El huevo o la gallina
   Plan lector
   Echar la cometa a volar: de la gestación de una novela a su publicación
4. El precio de escribir
   Necesitamos lectores
   El cansancio creativo
   El método para superar la fatiga
   Estamos solos
5. Tipos de escritores y tipos de lectores

¿Hay diferentes maneras de escribir?
Novelistas de vitrina
¿Para quién narramos?
6. Escribimos para vender
El interés comercial
No a la autojustificación
El lector universal
El lector es inteligente
7. Buenos y malos novelistas
Sencillez y barroquismo
Interrogantes universales
Sentimientos y emociones
Obligados a defendernos
Novelitas de amor a veinte duros
8. Literatura negra, literatura luminosa
Tremendismo, humor grueso, terror y pesimismo
La vocación trascendente de la novela
¿Qué hacemos con el corazón?
9. Los protagonistas del negocio
Editorial
Agente literario
Distribuidor
Punto de venta
10. Vivir de la escritura
Concursos
Autopublicación y autoedición
Piratería
¿Se puede vivir de escribir novelas?
Toca repartir beneficios
11. Lectores
Los derechos del lector
Relación lector-autor
¿Qué busca quien nos lee?
12. Esquemas, desarrollo y estructura
Documentación, estudio y esquemas

Desarrollo y estructura
Principales modelos a la hora de estructurar una novela
División en partes y capítulos
13. Argumento y verosimilitud
Género, argumento, trama y subtramas
Verosimilitud
14. Narrador y tiempo
La voz del narrador
Lapso temporal
La baraja del tiempo
Escribir en presente
15. Actores y escenario
Personajes
Evolución e interacción
Localización, ambientación, atmósfera, espacio y contexto
16. Estilo, descripción y acción
Palabras
Estilo
Descripción
Acción
17. Un final y un título
Revisar
Final
Tipos de finales
A por un título
El riesgo de no acabar
Autor

A modo de introducción.

Todo tiene un comienzo: la vida, el despertar del asombro, las sensaciones que nos produjo un primer libro (no recuerdo el título de aquel álbum infantil, protagonizado por un abuelo que en sus años mozos había sido pirata). También hubo un comienzo en mi devenir literario, como posiblemente lo hubo en el tuyo, lector de estas páginas, o como lo habrá muy pronto. En mi caso fueron balbuceos sobre un montoncito de papeles garabateados a bolígrafo, que dormían en un cajón rebosante de posibilidades narrativas.

Pero, para ser precisos, todo se puso en marcha a mis diecinueve años recién cumplidos, cuando se publicó mi primera novela, producto de un viaje, de mis lecturas —todavía contadas— y del juego un tanto rígido en la búsqueda de un estilo literario. Acababa de abrirse la puerta de mi destino: ganarme la vida escribiendo ficción.

Antes debo enfrentarme al muchacho de trece o catorce años que fui, cuando en las primeras semanas de un otoño abrí la portada de *El camino*, la novela de Miguel Delibes. La fuerza colosal de aquel texto me subyugó hasta el punto de que quise apoderarme de las variadas emociones de cada uno de sus personajes. Por momentos tuve la sensación de que el autor vallisoletano había escrito la novela pensando en mí, como si yo fuera el único lector que necesitara aquellas páginas. *El camino* exhalaba una razón nueva para afirmar que la vida es un regalo que, a partir de entonces, empecé a buscar en otras novelas. Había decidido hacerme escritor, aun sin saber en qué consistía el oficio.

Por supuesto, mis primeros intentos —fueron muchos— no llegaron a puerto. Naufragaban en el quiero y no puedo. Me faltaban conocimiento del mundo, capacidad para interpretar la realidad, riqueza verbal, así como horas y horas de buena lectura. Sin embargo, qué importantes fueron en aquellos comienzos los cuadernos escritos a mano y repletos de tachaduras, faltas de ortografía y errores de concordancia y sintaxis, que ofrecían una suma de situaciones inverosímiles protagonizadas por unos héroes sin fuste ni lógica, incapaces de prender el interés del más benévolo de los lectores.

Fueron importantes, repito, porque fui perdiendo el *miedo a la hoja en blanco*, así como el *temor a que alguien leyera mis trabajos*, dos fantasmas que frustran las aspiraciones de muchos *maletillas* literarios. De ese modo me fui ejercitando en el arte de dibujar un mundo paralelo con las palabras, aprendizaje fatigoso que requiere

sensibilidad y precisión, junto al denuedo de no dejarnos vencer por la frustración al comprobar que volvemos constantemente a la casilla de salida.

Cuando por circunstancias de la vida (la vida es una narración sobrecogedora) logré reunir los mimbres necesarios para mi primera novela, me pregunté cómo había que escribirla. Al no encontrar otra respuesta que la que me ofrecía la pequeña biblioteca familiar, rescaté de un altillo una vieja máquina de escribir que perteneció a mi padre, introduje el primer folio en el carro (quedó atorado, así que tuve que meterlo de nuevo), comprobé que la cinta todavía manchaba y tecleé torpemente unas primeras palabras.

Unos treinta años después y con doce títulos en el mercado, este aprendiz sigue enfrentándose cada mañana al inquietante reto de comenzar o proseguir un relato, o de volver a revisar su redacción. Y ahora quiero —porque el editor me lo permite— compartir mi experiencia con todos los que, por curiosidad o necesidad, desean saber **cómo se escribe una novela desde ZERO**.

1. Diferentes modos de narrar.

Necesitamos que nos cuenten, necesitamos contar

La vida es una suma de rutinas salpimentadas con algunos imprevistos que la endulzan o la agrían, la hacen más divertida o tediosa, la perfuman o la envenenan. No hay una sola vida igual: en el arte de vivir no es posible la clonación, ni siquiera entre quienes comparten un mismo techo. **Llegamos al mundo con un libro en blanco y un modo exclusivo de sentir, entender, aprender… y narrar**.

1. **Somos narrativos porque necesitamos que nos cuenten.**
2. **Somos narrativos porque necesitamos contar.**

Al ser criaturas sociales nos enriquece conocer las vivencias de nuestros semejantes. Y del enriquecimiento al entretenimiento apenas hay un paso.

El milagro en la cueva

Me imagino el despertar de la narración, al inicio de los siglos, en el interior de una cueva habitada por una familia. Es invierno, afuera llueve y sopla un viento helador. Como en esas condiciones no se puede salir a cazar ni a recolectar, el padre pasa el tiempo a despedazando con una lasca el solomillo de un mamut. Su mujer, mientras tanto, alimenta una hoguera que llena de humo aquel espacio semicerrado.

A unos metros del fuego están sentados sus dos hijos (un varón y una muchacha), que se encuentran en plena pubertad y a quienes las circunstancias meteorológicas les provocan un cansino aburrimiento (debo puntualizar que por aquel entonces no había teléfonos móviles con los que evadirse). Enfurruñados, él le tira a ella de la coleta y ella le corresponde con un pellizco. Se suceden los empujones y los insultos. La madre, que ha perdido la paciencia, le solicita a su marido que busque el modo de entretenerlos.

La primera reacción de aquel hombre es encogerse de hombros. «¿Entretenerlos en una cueva donde no hay nada que hacer?», piensa. Pero de pronto recibe **un golpe de inspiración**, que resulta **definitivo para nuestra especie**. Se chupa el dedo índice y lo introduce en la ceniza que bordea la lumbre para, de inmediato, llamar la atención de sus hijos:

—¡Observad!... —exclama mientras se acerca a una de las paredes de la caverna.

Los adolescentes siguen los movimientos de la mano de su padre, que se desliza sobre la piedra imprimiendo unos intencionados sombreados.

—Y ahora, pasadme un tizón.

Aprovechando los relieves de la roca manchados de ceniza, el hombre primitivo comienza a dibujar, al tiempo que va improvisando una pequeña historia.

—¿Ese soy yo? —pregunta el joven, admirado.

—¿Esa soy yo? —se extraña, turbada, la joven.

Porque acaba de convertirlos en dos monigotes que, aun con miembros rígidos y cabezas desproporcionadas, son capaces de latir.

Apoyándose en aquellos bosquejos, el autor va fraguando **el primer relato de todos los tiempos, la primera ficción**, en la que los dos hermanos se marchan de la cueva decididos a cazar. El padre acaba de adornar sus toscos esbozos con un par de líneas que representan una lanza y un cuchillo de obsidiana, con las que se enfrentan y vencen a un oso gigantesco. De vuelta del territorio del plantígrado, con la piel del terrible animal sobre los hombros del chico y los rostros maquillados de sangre, se les aparece un dios (el padre estampa con el carbón vegetal unos rayos que circundan a un extraño garabato), quien a cambio de la ofrenda del pellejo bendice los instrumentos de caza, a los que otorga el don de multiplicar la carne de toda bestia abatida, asegurando a los dos adolescentes que, a partir de entonces, **alimentarán con cuentos a todos los habitantes de la región**. Mediante aquel extraordinario poder, los dos hermanos serán proclamados jefes y venerados como semidioses.

El padre se vuelve, extenuado por el esfuerzo con el que ha transfigurado la realidad. Ha decorado la pared de la caverna con incontables símbolos, antepasados de las **palabras escritas**. Entre los miembros de la familia se ha tejido el silencio que solo merecen los hechos extraordinarios.

—¡Más! —solicita su hija.

—¡Más! —se suma el varón.

—¡Más! —pide también la madre, abriéndose hueco entre ambos—. Pero, marido, que tú y yo también aparezcamos en esa magia —le ruega antes de felicitarle por el largo sortilegio con el que ha disuelto el tedio invernal.

Un relato ha conquistado la conciencia del reducido público, **despertando su imaginación y guiándola a través de una realidad paralela**. Hasta entonces crear

había sido un don exclusivo de las divinidades; a partir de aquella jornada, es una merced compartida que ayuda a que la vida sea mucho más placentera.

¿Qué sucedió en adelante? No hay duda de que el padre abrió las puertas a nuevas historias que también colmaron el espacio de la gruta. Y que sus hijos corrieron a avisar a sus amigos, habitantes de otras cuevas del entorno. Al final de cada día, una vez acabadas las tareas, la caverna de aquella familia se llenaba de un público ansioso por escuchar las **narraciones de aquel virtuoso de la ficción**. Y su mujer empezó a cobrar la entrada hasta completar el aforo.

De relato en relato

Si porque somos narrativos necesitamos *que alguien nos cuente*, parece razonable aceptar cuantos modos sirvan para transmitirnos una historia. De hecho, desde que nos levantamos y hasta que nos acostamos (aceptemos también los sueños, relatos disparatados) estamos a la zaga de ocasiones que satisfagan esa necesidad.

Sirvan como muestra estos ejemplos:

— Al desayunar **leemos** los mensajes que adornan la caja de los cereales, que a veces traen historietas muy creativas dirigidas a los niños.
— Al escuchar la radio, camino del trabajo, **damos forma visual** al locutor y su relato de las noticias.
— Al revivir un partido de fútbol según el testimonio de un compañero de oficina que la noche anterior acudió al estadio, hasta **nos emocionamos.**
— Al atender al chiste que nos cuenta un amigo, **dibujamos una atmósfera** más o menos costumbrista por la que se mueven **distintos** personajes que nos hacen reir.
— Al poner el oído, mientras esperamos a que nos atienda el dentista, en la conversación de dos pacientes acerca de ciertas vicisitudes de personas a las que no conocemos, **modelamos a sus protagonistas y les atribuimos toda una miscelánea de sentimientos**.
— Al recibir por parte de nuestro cónyuge y de nuestros hijos las anécdotas de la jornada, **edificamos en el aire espacios físicos** que acaban por resultarnos familiares.

A todo esto le podemos agregar también distintas **narraciones visuales** (una película, determinado suceso que vemos por la calle, el juicio que hacemos de un desconocido que pasa a nuestro lado, etc.).

Alrededor del fuego

Entre todas las posibilidades ligadas a la necesidad de *que alguien nos cuente*, ninguna

como la **narración** propiamente dicha, que es la **transmisión por parte de un emisor de un acontecer (real o ficticio) vivido por unos personajes (reales o ficticios), en unos lugares (reales o ficticios) y en determinado espacio temporal.**

En el colegio aprendimos que **las primeras narraciones se transmitieron de forma oral**. Si en castillos y palacios hubo bufones y juglares que recitaban y cantaban odas, gestas y poemas, a las plazas y los mercados acudían **cuentacuentos** y se levantaba el telón de teatrillos donde el vulgo escuchaba **relatos de hazañas, amores, burlas, crímenes y cobardías, la suma y mezcla de las pasiones humanas, que son, en síntesis, los asuntos universales de los que trata la literatura**. A cambio de sus historias, aquellos profesionales recibían unas monedas o algo de comida. Es decir: **la gente pagaba a cambio de que les entretuviera un profesional de la fantasía.**

Podemos seguir el devenir de las antiguas civilizaciones a través de sus cuentos, leyendas, poemas narrativos y textos dramáticos. El arte salta desde la gruta de generación en generación y de pueblo en pueblo, con sus características propias. ¡Qué parecidos y qué distintos suenan *La Odisea*, el *Cantar de mío Cid* y las enseñanzas orientales de *Calila y Dimna*!

Pero la tradición oral no pertenece al pasado. Innumerables veces hemos escuchado un relato —captado a través del oído y de la vista, cuando el narrador utiliza sus gestos como refuerzo expresivo— que nos abduce para llevarnos a dos contextos (**el escenario real y el ficticio**), para ser dos o más individuos (**persona y personajes**), para advertir tiempos paralelos (**el presente y los momentos en los que se desarrolla la trama**).

La dictadura audiovisual, culpable de silenciar tantos hogares, nos ha obligado a creer que este tipo de narración es territorio exclusivo de los niños. Puede que el público infantil, al estar libre de prejuicios, sea más fácil de engatusar por quienes narran de viva voz. También a mis hijos les bastaba, durante su primera edad, una entradilla tópica del formato del cuento para detener su actividad: «Érase una vez…» **y los ojos se les quedaban prendidos en el vacío, como si necesitaran de esa ausencia de enfoque para «ver» la historia tantas veces repetida, tantas veces reelaborada**. No me solicitaban ninguna comprobación empírica: les bastaban mis palabras para apoderarse de escenas muchas veces paradójicas que sobreponían sobre las paredes de su habitación.

Esta fascinación por la narración oral no es exclusiva de los niños. Uno de mis abuelos rememoraba, por ejemplo, las reuniones invernales en el chiscón de una dehesa. Allí se juntaban de recogida para escuchar a los pastores y agricultores veteranos, registradores de la memoria de aconteceres pasados —unos ciertos, otros no— que, a su vez, habían escuchado en la voz de sus mayores.

He presenciado al caer del sol y también alrededor de un fuego, en diferentes lugares del África oriental así como de los grandiosos y solitarios Andes, allí donde coinciden

analfabetismo y ausencia de electricidad (no olvidemos que la electricidad es fundamental para la propagación de la *cultura de masas*), **fábulas, parábolas y leyendas** dictadas con cierta liturgia por los más viejos. La correcta difusión de esas ficciones parecía obligarles a respetar la sintaxis y las pausas que ellos mismos oyeron de niños.

> La narración fortalece el vínculo familiar y tribal por ser certeza de un destino común, un vínculo con los antepasados y con las tradiciones atávicas, con las creencias religiosas y con el entorno (los oficios rurales, el paisaje, los animales y demás elementos de la naturaleza).

Existen pocas escenas tan sugerentes y bellas: el cielo estrellado sobre la planicie africana y los riscos pelados de América, el crepitar de las llamas y el silencio reverencial con el que aquellas gentes atienden la voz grave de un patriarca.

Deja que te lo cuenten: radio y audiolibro

La España de la posguerra se detenía a la misma hora en la que, en un estudio radiofónico de Madrid o Barcelona, un grupo de actores se reunía alrededor de un micrófono con las páginas del guion del día. Melodía de entrada, una dicción grandilocuente para el título del serial y del número del capítulo que correspondiera, breve resumen de lo sucedido hasta entonces y… ¡todo un país a soñar!

Aquellos seriales eran sencillos, previsibles e ingenuos, tal vez con la intención de sanar la barbarie de la contienda. Relaciones familiares y entre vecinos, amoríos de escalera, problemas que siempre acababan por resolverse y moraleja, mucha moraleja. Como el oyente no conocía el rostro de los locutores que dramatizaban a cada personaje, **el ejercicio de imaginación** al que estaba obligado era, junto a la palabra radiada, elemento fundamental (tal vez al cincuenta por ciento) del éxito del melodrama.

Y con los seriales, los consultorios, suma de novelitas rosas que se daban por verdaderas, y también el espacio para algunos humoristas que contagiaban la carcajada mediante retratos ciertamente histriónicos de toreros, policías, carteristas, bomberos, lectoras de la buenaventura… **Aquella narración oral a gran escala se convertía, una vez más, en medicina para combatir la rutina**.

Ya no hay seriales, y los consultorios radiofónicos son una rareza que pertenece a la madrugada. Sin embargo, no hemos renunciado a que nos cuenten con el apoyo de la palabra. Gracias al **audiolibro,** en un par de viajes de larga distancia podemos concluir una novela de Dostoyevski. Muchas personas con problemas visuales hacen uso de este soporte, en el que narración, voz y oído satisfacen la afición por la literatura.

Narrar con imágenes: novela gráfica, cómic, libros infantiles y

También se puede *contar* haciendo uso, exclusivamente, de imágenes. ¿Acaso determinados **cuadros y fotografías** no proponen al espectador toda una baraja de relatos? Cualquier pinacoteca, en este sentido, es un caudal de inspiración.

Qué decir de la **novela gráfica**, un género de características pictóricas y literarias. Algunas de ellas son adaptaciones muy atractivas de famosas novelas de todos los tiempos. Sus señas de calidad residen en la planificación de cada página y en el enfoque de cada viñeta. Suelen ser obras realizadas a dos manos: la del guionista y la del dibujante. Y no es extraño que en su desarrollo no aparezca impresa una sola palabra.

El **cómic** tiene también una potente fuerza narrativa. Muchos lectores —entre los que me encuentro— llegamos a la novela a través del tebeo. Hergé con *Tintín*, Uderzo y Gosciny con *Las aventuras de Astérix,* y muchos otros han realizado una contribución impagable a la cultura del siglo XX y XXI. Sus monigotes se expresan con concisión y riqueza léxica, onomatopeyas y deliciosos exabruptos (como los que suelta el capitán Haddock).

La mayoría de los **libros infantiles**, los llamados álbumes, las colecciones de novela para esas edades, las adaptaciones de clásicos, etc., se apoyan en la fuerza gráfica de las **ilustraciones**, un arte que es **mucho más que un accesorio**. Si en las primeras lecturas pueden ser aún más importantes que el texto, en algunas obras para el público adulto tienen un más que justificado protagonismo.

En este **narrar con imágenes** hay que incluir el diseño y elaboración de las portadas, guardas y contraportadas, el tipo de encuadernación, la calidad del papel y de la tinta en la que va impreso el texto, el molde de las letras, la presentación del inicio de cada capítulo, etc. *La historia interminable*, de Michael Ende, hizo uso de dos tintas (verde para lo que ocurre en el mundo real, burdeos para lo que sucede en el Reino de Fantasía), lo que contribuyó, sin duda, a generar empatía con el lector. Por eso las editoriales también cuidan la identidad de su logotipo, de su página *web*, de su catálogo, de sus colecciones, con el objetivo de ofrecer una estética singular y reconocible.

> Una novela en la que se han mimado los detalles visuales marca la diferencia a su favor respecto, por ejemplo, a los libros que se imprimen y encuadernan a través de internet, cuya apariencia suele ser decepcionante en lo que respecta a la belleza del producto.

Una novela no solo es un contenido intangible; es también un objeto en tres dimensiones que debe aspirar a formar parte de los enseres más queridos por su propietario. Color, tacto, aroma… acaban por traspasarse al argumento, con el que forman un todo. De hecho, ¡qué desamparado quedaría el arte si se brinda sin envoltorios acordes a su calidad! ¿*Las meninas* sin enmarcar, expuestas en mitad de un mercado de

abastos? ¿La Sinfonía nº. 6 de Tchaikovsky interpretada por una gran orquesta en traje de baño, con su director mal afeitado y con una camisa sembrada de lamparones?...

La **campaña de difusión de una novela** suele apoyarse en imágenes: expositores, anuncios en vallas publicitarias y en otros espacios en los que el ciudadano se siente más atraído por la cubierta que por el breve texto que la acompaña.

Para un **bibliófilo** es un placer el aspecto de las novelas, que refleja las épocas en las que fueron editadas, las tendencias sociales de aquellos momentos, la situación de la industria editorial, el lujo o las restricciones económicas y un sinfín de otras variables.

Ver y oír: teatro, cine y televisión

Sobre el **teatro** hay poco que decir en este manual, pues desde su mismo origen ha seguido el camino exclusivo que corresponde a un **arte mayor**. Un escritor y un lector de novela pueden sentirse ajenos a los escenarios. Ni siquiera tiene por qué atraerles la lectura de una obra teatral, casi desnuda de descripciones de ambiente y de la psicología de los personajes, que dependen del genio del director y la destreza de los actores. **Aunque haya magníficos novelistas que tienen el justo reconocimiento por sus maravillosas farsas, lo habitual son los novelistas que nunca han escrito teatro y los autores dramáticos que nunca han escrito novela**.

Además, la **representación teatral** está constreñida por la ambientación de un decorado con poco dinamismo y los textos (diálogos y monólogos) quedan a expensas de la impostación interpretativa, no de la suma intelectual del autor y del lector, que ante el escenario es mero público.

Así como las representaciones teatrales nos acompañan desde los orígenes de la humanidad, al final del siglo XIX nació un avance tecnológico que ha revolucionado la *necesidad de que nos cuenten*: **el cine**. La valiosísima aportación de los hermanos Lumière, inventores de la fotografía en movimiento, empezó a servirse de los fundamentos de la narración tradicional (personajes, lugar, tiempo y trama), por más que sus cintas apenas se sostuvieran en un guion, que fue la clave para que el cine pasara a ser la más importante industria del ocio, en la que la cámara se pone al servicio de un texto.

La calidad fotográfica, el sonido y el atrezo dan vida al cuadernillo del guion, ayudando a los personajes, que deben tener un modo específico de hablar, de moverse y de mantener silencios. El guion puede ser original, pero hay un porcentaje nada desdeñable de adaptaciones de obras literarias, en las que **el novelista puede participar en la adecuación de su texto al libreto cinematográfico.**

La omnipresencia del **cine** y, sobre todo, de la **televisión**, puede hacernos pensar que la tecnología ha cambiado de raíz nuestra necesidad de narración. ¿Ha perdido sentido la transmisión oral de fábulas, leyendas y tradiciones? ¿Y los cuentacuentos? ¿Y la labor de

los padres que se sientan a la cabecera de la cama de sus hijos para invocar al hada de la imaginación? ¿Y la novela? ¿Y la misma lectura?...

No es descabellado preguntarse si el arte literario ha sucumbido al imperio de productos que apenas nos exigen esfuerzo: ante la pantalla solo tenemos que dejarnos llevar por lo que captan vista y oído, mientras que **ante una novela necesitamos un entorno que favorezca la atención, la alerta de nuestras capacidades psicológicas para reconocer e interpretar el lenguaje, el trabajo de la memoria para modelar lo figurativo que contiene un escrito, ciertos conocimientos de cultura general, perspicacia, etc.**

Pero cine y televisión son aliados necesarios de la literatura. Al buen lector le suele gustar el buen cine. Incluso, dada su condición intelectual, puede que ahonde en el séptimo arte a través de los libros y revistas especializadas. Y respecto a los espectadores que no se molestan en abrir una sola novela a lo largo del año, no albergo dudas de que si les faltaran esos dos medios de entretenimiento tampoco buscarían la compañía de un libro, lo que es distinto a la situación de aquellas personas que han perdido su afición lectora por la comodidad a la hora de ocupar el tiempo libre: los dispositivos audiovisuales son la ventana más sencilla al entretenimiento. Por tanto, **si no existe el compromiso personal de mantener una actividad mucho más enriquecedora —hablo de leer, pero no de leer titulares de periódicos digitales sino de leer novela—, las pantallas acabarán por abducir la voluntad de su dueño.**

La sabiduría de los adolescentes

Más allá de la controversia, **los medios audiovisuales no colman la necesidad del ser humano de alimentarse con narraciones**. Basta preguntarle a un adolescente: «Dime la diferencia entre un libro que nos cuenta una buena historia y una buena película que adapta esa misma historia». No he conocido a ningún muchacho que haya necesitado mucho tiempo para responder algo parecido a esto: «En el libro eres tú el que te imaginas toda la aventura, mientras en la película son otros los que se la imaginan por ti».

Incluso los consumidores compulsivos de cine y televisión otorgan al libro mayor categoría que al audiovisual, incluso cuando entre ellos se dé el caso de que apenas lean. Atisban **un prestigio en la obra literaria, un diferencial que la dota de una grandeza compartida entre el autor (emisor de «la aventura») y el lector (destinatario e intérprete de esa «aventura»).**

En **una adaptación de una novela para el cine o la televisión** solo hay espacio para una **parte limitada del argumento**, contada con las escenas decididas por un equipo que está **sujeto a un presupuesto** que determina, entre otras cosas, la elección de los actores, que de ningún modo pueden responder a las cualidades (físicas y morales) de los

personajes que cada lector recrea a partir del libro. Lo mismo podemos decir respecto a los decorados: mientras la elaboración *visual* del lugar donde se desarrolla una narración depende de nuestra experiencia (construimos la ficción a partir de las evocaciones de nuestros sentidos), en una película depende tanto de la mirada de otro como de los **límites técnicos y económicos del rodaje.**

Una película, el capítulo de una serie o una obra de teatro son **productos cerrados que suelen consumirse del tirón**, sin permitir apenas la interacción con quienes las contemplan. **Una novela**, por el contrario, está **sujeta a infinitas construcciones, tantas como lectores se enfrenten a sus páginas, que recrean el texto poco a poco y de un modo individual, exclusivo e intransferible**.

Así como el cine tiene un lenguaje consensuado y adaptado a sus viabilidades, **la narración es libérrima, cambiante y progresiva**. La impresión acerca de los elementos narrativos que se hace el sujeto va variando hasta el final de la novela, ya que los datos se le ofrecen a medida que avanza el argumento, de modo que puede transformarlos a su gusto. También pasa en el cine y la televisión, lo sé, pero así como en una película **el escenario** es tal y como es, en la novela **varía a medida que avanzan las páginas**; así como **un personaje** conserva la misma fisonomía y la misma voz desde su primera intervención en la película, **en la narración puede transformarse a gusto y necesidad del lector**, que puede pasar por alto detalles que, sin embargo, imponen la imagen y el sonido, bien porque el escritor no los ofrece al no considerarlos necesarios, bien porque el lector no ha puesto demasiada atención durante esas descripciones, bien porque no le han resultado indispensables para completar el exterior de los protagonistas.

Un mundo sin narración

¿Cómo sería un mundo en el que no existieran o estuviesen prohibidos los relatos? Podríamos escribir los mimbres de una distopía en la que se diera esa terrible situación: me imagino a unos hombres descoloridos, con la mirada seca, sin razones ni motivaciones para luchar por su dignidad y, a la vez, necesitados de un héroe que rezume historias con las que la grisura vaya coloreándose.

> Necesitamos ficción —¡mucha ficción!— servida a través de todos los medios y canales posibles, especialmente la novela, que es la única herramienta caleidoscópica con la que dar vida a un relato más o menos extenso. **En ella, autor y lector hacen un pacto de mutua confianza, de unión completa, prestándose sus destrezas creativas e interpretativas para convertir cada libro en un universo.**

Sin el esfuerzo por transformar la ficción escrita en una realidad paralela, renunciaríamos a la chispa de creatividad con la que hemos nacido y que nos hace diferentes del resto de

los seres vivos.

Si prescindiéramos de la narración, si alguna autoridad prohibiese la lectura o proscribiera a sus creadores, dejaríamos de ser propiamente hombres. No tenemos demasiado lejos el sufrimiento de algunos pueblos sometidos a gobiernos totalitarios que, en su pretensión de imponer una sociedad de pensamiento único, tratan de cerrar el libre acceso a la literatura. Las dictaduras siempre le han tenido miedo al escritor, especialmente si cuenta con canales de difusión. El material humilde que sostiene a la novela (el papel y la tinta) tiene la capacidad de una rápida propagación, capaz de resucitar a una ciudadanía apocada (*Rebelión en la granja* y *1984*, ambas de George Orwell).

2. ¿Qué es una novela?

Qué NO es una novela

Las definiciones son el presupuesto básico del conocimiento. La realidad es la que es y al hombre le corresponde reconocerla, explorarla, ponerle nombre y definirla. Para llegar a esa definición debemos comenzar por distinguir el objeto en cuestión de otros objetos con los que comparte algunas características, de forma que no metamos cosas diferentes dentro de un mismo saco.

De la *novela* hay tantas definiciones como manuales consultemos. La Real Academia Española de la Lengua ha escogido cuatro voces:

> Obra literaria narrativa de cierta extensión; Género literario narrativo que, con precedente en la antigüedad grecolatina, se desarrolla a partir de la Edad Moderna; Ficción o mentira en cualquier materia; Ley suplementaria de un código.

Aunque valoro la precisión y la concisión a las que está obligado un diccionario, se me antojan cuatro enunciados fríos, pues desatienden la pasión del autor, del editor y del lector.

El *Diccionario María Moliner del uso del español* introduce algunos matices interesantes:

> La palabra novela, que proviene del italiano *novella* (noticia) es una obra literaria en prosa en la que se narran sucesos imaginarios pero verosímiles, enlazados en una acción única que se desarrolla desde el principio hasta el fin de la obra.

Si desmenuzamos las definiciones recogidas por estos dos glosarios —salvo la referida al ámbito jurídico, ajena a este manual—, seremos capaces de averiguar **qué NO es una novela**:

— Cualquier obra literaria que no sea **narrativa**. Ni un poema, ni una colección de poemas, ni una epopeya, ni un cantar de gesta, ni un texto lírico en prosa, ni un ensayo, ni una biografía[1], ni una obra de teatro, ni un guion de cine, ni un discurso, ni una memoria, ni un catálogo, ni un epistolario… son novela.

— Cualquier obra narrativa que no tenga una **larga extensión** en el desarrollo de su contenido. Ni el microrrelato, ni el relato corto o cuento, ni la colección de cuentos,

ni la leyenda, ni el mito, ni la fábula… son novela.

— Cualquier obra literaria de carácter narrativo que, siendo extensa, no pertenezca al género novelístico. Ni una crónica política, ni un reportaje periodístico, ni una obra de divulgación de cualquier temática son novela[2].

— Cualquier obra literaria que no tenga un **componente de ficción**, por ceñir su trama a hechos reales concretos. Una larga evocación de unos sucesos, la reconstrucción de un periodo, la mera dramatización de determinados lances históricos no son novela.

— Y aunque no aparezca entre las definiciones de la RAE o del María Moliner, y aunque pudiéramos admitir algunas salvedades, cualquier obra literaria en la que no interactúen unos **personajes** en un **lugar o lugares** concretos, en el transcurso de un **periodo de tiempo** (real o fantasioso)… no es novela. Como no lo sería aquel texto en el que no se encuentra un hilo argumental sostenido por la **descripción, la acción** y el **diálogo** (directo o indirecto, exterior o interior).

A partir de estas exclusiones podemos elaborar nuestra propia definición de novela, esta vez desde el calor de quien la escribe y de quien la lee:

> Una novela es una obra literaria de carácter narrativo y de larga extensión, que forma parte del género del mismo nombre, presentada en un soporte de papel (ceñido por una portada o cubierta) o en un soporte digital (que suele conservar el mismo diseño que el texto impreso), de autoría habitualmente única, fruto original del escritor, quien la ofrece al público con el propósito de entretenerlo mediante el desarrollo de una serie de tramas ficticias, vividas por ciertos personajes en ambientaciones concretas durante distintos lapsos de tiempo, y que admite todo tipo de temáticas y estructuras.

Libro en papel versus libro electrónico

Nadie puede aventurar el futuro de los **dos soportes en los que hoy leemos novela**. No hace muchos lustros, ¿quién hubiese creído que dispondríamos de unos aparatos al alcance de cualquier bolsillo, pequeños, livianos y de sencillo manejo, en los que no solo podríamos leer sin necesidad de cargar el peso de uno o más volúmenes, sino escoger directamente entre un muestrario casi infinito de títulos? Cualquier usuario puede **almacenar en esa máquina una biblioteca** imposible de guardar en una vivienda al uso. Gracias a ellos ya **no dependemos de la luz** (la eléctrica que nos facilita ver, la solar que en ocasiones nos dificulta ver), de la sombra ni de la oscuridad.

Jorge Luis Borges, insigne cuentista, recoge en su libro *Ficciones* un relato complejo, "La biblioteca de Babel", acerca de un establecimiento hexagonal que contiene un incontable número de volúmenes. Al escritor total argentino (salvo la novela, género del

que prescindió por considerarlo un modo de narrar que abusa *de* «*relleno*») le hubiese sorprendido conocer cómo su obsesión es hoy una realidad que no necesita edificios, escaleras ni estanterías —imágenes que tanto le obsesionaban—, sino un pequeño dispositivo digital.

A lo mejor hemos probado el libro electrónico y no nos ha convencido. A lo mejor hemos prescindido para siempre del libro en papel en beneficio de la pantalla. A lo mejor combinamos uno y otro según nuestros gustos (en papel para completar una colección, por ejemplo, o disfrutar de una edición especialmente cuidada) y necesidades (en digital cuando estamos de viaje, cuando leemos en lugares públicos o no tenemos una librería a mano). A lo mejor leemos a través del ordenador, del libro electrónico, de una tableta o del mismo teléfono móvil. A lo mejor llegaremos a leer hasta con los párpados cerrados gracias a alguna aplicación telemática. A lo mejor…

En mi caso, todavía no me convence la experiencia digital. Pierdo **referencias volumétricas** que juzgo inseparables al disfrute lector. Me gusta el libro como objeto que cumple determinados **parámetros estéticos**. Además, relaciono mis mejores lecturas con sus **portadas**, con la **fuente de letra** utilizada, con el **tacto y el olor del papel y de la tinta**, con las **ilustraciones** interiores y con las de la **cubierta**. Hasta me encapricho con el **retrato del autor** (la fotografía de Ernest Hemingway con un jersey marinero de cuello vuelto, me evoca un mundo de viajes y aventuras; también la de J. R. R. Tolkien con una pipa entre los labios). Necesito comprobar el avance de mi lectura, calibrar el ancho del ejemplar mientras paso el pulgar por el borde frontal, sentir cómo corren las hojas leídas y las que aún me quedan por leer... Por último, suelo abandonar en la novela, intencionadamente, el **marcapáginas** que he utilizado como señal de lectura (un papel, una foto, una tarjeta…), que pasa a convertirse en un divertido recuerdo cuando hago una relectura. Eso sí, nunca escribo ni tomo **notas** sobre las hojas, escrúpulo del que me liberaría si fuera usuario del libro digital.

Una de piratas

Hay servidores digitales fuera de la ley que ofrecen todo tipo de novelas, también novedades o fondos editoriales que aún están sujetos a derechos de autor. El usuario puede descargárselas saltándose la obligación de pagar.

Deberíamos tener en cuenta, más allá de problemas legales y morales, que muchos de esos archivos impiden una lectura cómoda (se resienten en la maquetación, traen párrafos cortados, eliminados, etc.).

Cuando este modo de conseguir literatura pasa a ser habitual, perdemos conciencia del esfuerzo que realizan las personas involucradas en la industria del libro, lo que redunda en la **tendencia cada vez mas generalizada a**

considerar la cultura como una prestación debida y gratuita, despreciando a todos los que la alimentan con su genio y esfuerzo, con su tiempo y la inversión de su dinero.

Es fácil que el usuario de dispositivos electrónicos se deje atraer por el **imán de la cantidad**. El espacio de almacenamiento digital para archivar títulos despierta la ansiedad del acopio. Este tipo de herramientas nos permiten acumular tantos títulos que necesitaríamos cuatro o cinco largas vidas para leerlos todos. A las bibliotecas que suelen estar incluidas, de serie, en el aparato sumamos las que otros usuarios nos pasan y las que bajamos de forma fraudulenta desde *internet*, convirtiendo el libro electrónico en una soga que puede, incluso, acabar con nuestra pasión por leer. No olvidemos que **el buen lector selecciona, desecha y elige aquello a lo que va a dedicar sus horas**. Cada individuo debería decidirse por aquellas novelas y autores que le gustan, que le aportan, que le enriquecen y quitar de en medio todos los ejemplares que dinamitan su afición.

Una vez al año **ordeno mi biblioteca**. Me valgo de este ejercicio para desprenderme de aquellos volúmenes que nunca voy a leer, de aquellos otros que empecé y suspendí su lectura porque no me gustaron, de aquellos que ya están leídos pero no se han ganado un puesto en mis preferencias. Pocas veces me siento más libre que cuando tiro todos esos ejemplares a la basura (no me gusta regalar lo que no ha merecido un aprobado por mi parte).

Abramos una novela

Para estudiar la novela como objeto, tomemos al azar un volumen de nuestra biblioteca. ¿Qué es lo que vemos?

1. La **portada**, que en ocasiones está protegida por una **camisa** de un material más ligero (a modo de **forro**), que ofrece dos **solapas** que el editor suele aprovechar para presentar al autor (en una de ellas) y otros títulos de la colección o del sello editorial (en la otra). Puede llevar una **faja** con alguna razón sugestiva para la compra (el número de ediciones, comentarios de los medios de comunicación o de otro autor, etc.). A la tapa anterior de la portada se le llama **cubierta**. A la posterior, **contracubierta**. En ellas se vuelca el **diseño** con el que la novela pretende ser reconocible entre el marasmo de novedades que exponen los comercios.
2. El **lomo**, que une cubierta y contracubierta, oculta el sistema de pegado o de cosido de las páginas. Puede estar adornado con una filigrana de hilos de colores (**cabezada**) y disponer de una cinta (**separador de lectura**) con largura suficiente para que sobresalga por el corte inferior de las páginas. En una

edición de lujo lo adorna un **tejuelo**, cuadro en el que se reproduce el título y el nombre del autor grabado en letras doradas.

3. Respecto al interior de la novela, la **guarda** es la página que sigue a la portada como elemento de protección. Puede ser de mayor grosor que el resto de las hojas, de papel de seda, de color, reproducir un mapa o un dibujo... Le siguen una o dos **hojas de respeto**, en blanco y sin paginar, para dar consistencia y cierta categoría al libro. Estas suelen encontrarse también antes de la guarda de cierre. Seguimos: una **portadilla** en página impar presenta a buen tamaño el título de la obra, y continúa con una **nueva portada**, también en impar, que reproduce nuevamente el título, esta vez acompañado por el nombre del autor y de la editorial. La página siguiente se llama **vuelo de portada**, y trae los datos editoriales (título original y nombre del traductor, de tratarse de una obra traducida, *copyright*, datos de la editorial, advertencia acerca de la reproducción total o parcial de la obra, depósito legal, ISBN, número de edición e información de la imprenta). De seguido, a veces, otra página impar con la dedicatoria del autor y alguna cita. La siguiente se deja en blanco (página par), para que el texto se inicie en impar. También en página impar (al principio o al final de la novela) encontraremos el índice, en caso de haberlo.
4. La **caja de impresión** es el espacio entintado en cada una de las páginas, que debe coincidir en todas las hojas de la novela (también respecto a las líneas, a la colocación de los números de página, encabezados —si los hubiera—, etc.). De igual modo deben repetirse los **márgenes** y otros elementos visuales a lo largo la novela. La impresión habitual en narrativa es a una sola columna y a una sola tinta (negra). Tanto el encabezado como los pies de página (que van numerados y en otro tipo y tamaño de letra) pueden estar separados del texto por una línea (**filete**).
5. Cabe que aparezca un **colofón** en hoja aparte después del punto final. En página impar van los agradecimientos del autor y en par los datos del editor y la imprenta, señalándose en algunos libros la fecha y, según qué editorial, la fiesta de la Iglesia católica del día que el ejemplar salió de máquinas.
6. Respecto a las **fuentes** y su tamaño —tipografía—, cada editor debe escogerlas según determinados criterios: unicidad en la imagen del sello y reconocimiento de marca, de colección, de género novelístico, de autor… Lo mismo respecto al tipo de papel (gramaje, textura y tonalidad), así como en relación a la cantidad y calidad de la tinta[3].

Aunque el proceso de la fabricación física del libro sea responsabilidad exclusiva del editor, que suele trabajar con una o varias imprentas, recomiendo al escritor que visite un taller, donde conocerá a pie de pista cada uno de los pasos (salvo la elaboración del

papel y de la tinta) desde que un ordenador recibe el texto (volcado en un programa informático) hasta que la novela está empaquetada, lista para que el distribuidor la reciba o pase a recogerla. Tanto si esta se imprime en sistema *offset* (de carácter más artesanal) como si se realiza en sistema digital, el libro sigue una serie de pasos muy delicados, que comienzan con la impresión de las páginas en planchas de aluminio o directamente en cada pliego con máquinas de precisión. Después se plisa, guillotina, pega, cose, imprime la portada con su velo de plástico o de barniz, se unen las tripas de cada volumen, que se sujetan al lomo antes de guillotinarlo de nuevo…

Los impresores analizan la calidad de las pruebas de impresión y rechazan aquellos ejemplares que no logran pasar un filtro de calidad. Para las **ediciones de lujo** se utiliza un papel artesano y sin coser.

Tipos de edición

Hay confusión respecto al significado de ***edición***, ya que existen muchos tipos. Aunque haya perdido buena parte de su significado concreto, **no es lo mismo que reimpresión**.

Primera edición: son la totalidad de los ejemplares que componen la primera tirada impresa de un libro.

Nueva edición: es una nueva tirada del mismo libro, siempre y cuando el texto o el formato haya sufrido algún cambio. Si no hay ningún cambio se tratará de una **reimpresión**. El número de cada edición puede aparecer en la cubierta a modo de reclamo (en un sello que se le llama «mosca»), así como en el **vuelo de portada**, donde irá organizado en una columna, acompañada incluso por el mes y el año de las sucesivas salidas al mercado.

Hay **ediciones comentadas, anotadas** y **críticas**, en las que un especialista en el autor, el texto, su traducción o el tiempo en el que fue escrito introduce comentarios a pie de página. Son útiles para entender el contexto de determinadas novelas fundamentales. Pueden, además, estar **prorrogadas**. Hay también **ediciones aumentadas**, en la que autor, traductor o especialista ha añadido nuevas páginas. Hay **ediciones bilingües**, en las que el texto original y el traducido suelen maquetarse en páginas enfrentadas. En la **edición corregida**, el autor o aquel en el que se haya delegado realiza algunos cambios respecto a las ediciones procedentes.

Hay **ediciones de lujo**, conmemorativas, destinadas a bibliófilos, que pueden estar numeradas. Por el contrario, tenemos **ediciones de bolsillo**, el formato más económico en el que se publica un libro (suelen aparecer cuando el editor considera que no va a vender más ejemplares de la edición primigenia). Tenemos **ediciones de jubileo**, que conmemoran algún aniversario redondo de la aparición de una novela o del fallecimiento

de un autor. Las **ediciones ilustradas**, que van acompañadas con dibujos o fotografías. Los **facsímiles**, que traen la reproducción del manuscrito original tal y como el novelista lo entregó a imprenta, con tachaduras, observaciones y recortes, enfrentado al texto editado. Cuando se publica una obra no conocida de un autor relevante ya fallecido, se llama **edición inédita o póstuma**.

[1] La biografía permite muchos formatos, entre ellos el de **biografía novelada**, en la que el autor pone mayor énfasis en la recreación del personaje y sus andanzas que en la exposición de datos objetivos. En ese caso podríamos considerarla novela. Es una licencia habitual en la novela histórica (por ejemplo, *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, traducida al español por Julio Cortázar).

[2] *A sangre fría*, de Truman Capote, es uno de los mejores ejemplos de cómo un reportaje periodístico puede transformarse en novela. Esta obra comenzó el llamado «Nuevo periodismo» (según expresión de Tom Wolfe) y fundó un género, el de la novela testimonio (*nonfiction novel*).

[3] La inmensa oferta de autoedición a través de *internet* o de empresas especializadas en este negocio, obliga a que las editoriales se esmeren en presentar un producto bien facturado, de alta calidad visual y agradable al tacto.

3.
Para
escribir
novela,
leer
novela.

El huevo o la gallina

Se escribe novela por múltiples razones, que van desde la obligación (aceptar la literatura como un trabajo) al desarrollo libre de unas aptitudes. En todos los casos hay una primera llamada, que suele percibirse en la adolescencia una vez hemos descubierto el gozo de leer. Sin el deslumbramiento ante los álbumes infantiles, novelas para niños, antologías de cuentos, novelas juveniles, tebeos y narrativa al uso, sería un sinsentido volcar nuestra creatividad en el papel.

Una carrera novelística no suele empezar antes de que el autor cumpla veinticinco o treinta años, dada la complejidad que entraña la composición de una obra extensa. **Necesitamos que la lectura y la experiencia vital hayan dejado en nuestro interior el poso suficiente para emitir juicios de calado que sostengan nuestros argumentos y personajes, así como para transmitirlos a un público heterogéneo.**

Hemos de garantizar la **calidad de nuestra redacción**, fruto de una **lectura selectiva que alimente nuestro don literario**. De cuando en cuando podremos darnos el capricho de leer una obra menor (incluso un texto objetivamente malo), pero con la solidez de quien distingue, prefiere y disfruta lo bueno. La calidad de la literatura afecta a nuestro modo de expresión (no es lo mismo que un gurmé se permita de cuando en cuando un atracón de comida basura a que la introduzca en su dieta, pues su paladar irá perdiendo las cualidades para valorar la alta cocina).

> Leer obras de peso exige cierta obstinación. A priori son más complicadas (por su argumento, por la gravedad de sus personajes, por su estructura, por su ritmo, por la intencionalidad del autor y por el lenguaje, en el que el vocabulario es notoriamente más rico), pero nos aportan beneficios magníficos para nuestra labor literaria.

Hay un rasgo común en las novelas que calificamos de **obras maestras**: su facultad de radiografiar la condición humana. Poco importa el momento de la Historia en el que fueron escritas: los cantos de la *Odisea* de Homero, del siglo viii a. de C. (dado su carácter narrativo y que quedaban muchos siglos para la invención del género novelístico, incluyo en el género este poema épico, así como las obras que menciono a continuación), cualquiera de los libros de la Biblia o *La guerra de las Galias*, de Julio César, entienden

al hombre (sus pasiones, sus miedos, el valor, el destino, la búsqueda, el amor, la fe, la muerte) con la misma hondura que *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann, o la *Trilogía de la frontera*, de Cormac McCarthy.

El progreso científico, social, cultural y económico ha podido transformar el mundo, incluso incidir en aspectos morales del hombre, pero las preguntas trascendentales que nos configuran siguen siendo las mismas, al igual que las consecuencias que tienen nuestras respuestas.

No olvidemos que, aunque en la actualidad hay mucho ruido, muchas interferencias, no ha variado nuestro *por qué* ni nuestro *destino*.

Plan lector

En el propósito de disfrutar de las mejores lecturas, recomiendo la organización de un **plan lector**. Tengamos en cuenta que existen innumerables inventarios, y que damos por buena toda discusión acerca de los títulos que merecen formar parte de esos listados.

Se publica tanto y hay tanto publicado que si no nos imponemos cierto método, terminaremos por leer sin ton ni son, desaprovechando las recompensas que nos aportaría una adecuada planificación.

Propongo:

1. **Combinar** autores, narrativas, países, géneros, épocas, editoriales…
2. Preguntarnos por qué determinado título ha alcanzado el **rango de obra maestra**.
3. Considerar el **consejo de buenos lectores** que estén al corriente de lo que se publica (hay editoriales pequeñas que miman sus catálogos: buscan, traducen, encargan y editan literatura de primer nivel, y recuperan obras maestras).
4. Dejar que **una novela llame a la siguiente**: cuando un libro excite nuestro interés por una temática concreta; cuando un autor nos deje pasmados y queramos comprobar cómo son sus otras obras.
5. Leer **crítica literaria** acerca de las novedades o de las conmemoraciones de algunos novelistas. La eficiencia en la campaña de promoción de un libro no es, *a priori*, garantía de su calidad.
6. Escuchar a **nuestro librero**, que conoce nuestros gustos y domina los catálogos.
7. Curiosear las **estanterías de familiares y amigos**, que a veces albergan auténticas joyas.
8. Hacer una **ficha de lectura** con el título, autor, editorial, edición, traductor (en el caso de que lo hubiera), sinopsis argumental y valoración personal, puntuando la novela de 1 a 10. Esas fichas nos resultarán de gran ayuda para

mantener el recuerdo del libro y para comprobar los cambios de apreciación en una relectura. Servirán también como material de consulta para artículos, conferencias, clases, etc.

Aunque no puede haber un buen novelista si no hay previamente un buen lector, este oficio no solo está destinado a los ratones de biblioteca, ni todos los aspirantes deben reunir las destrezas de Cervantes, Balzac o García-Márquez. Según la teoría de un filólogo algo pedante, por cada mil páginas que leamos solo deberíamos escribir dos o tres, pero la vida es demasiado compleja para limitar la realización de nuestros sueños con especulaciones de laboratorio. Leer y escribir tienen que ser actividades gozosas, más allá de sus ganancias.

Echar la cometa a volar: de la gestación de una novela a su publicación

¿Tenemos una buena historia? ¿Vamos a ser capaces de hilvanarla con perseverancia? ¿Estamos dispuestos a exigirnos en la corrección lingüística y en el estilo, dominando los elementos de la narrativa contemporánea?... Si respondemos de manera afirmativa a estas preguntas, **ha llegado el momento de ponernos manos a la obra**.

Para reflexionar sobre la **buena historia**, me serviré de una analogía entre el libro y una vieja cometa:

En sus primeras boqueadas, eso que llamamos buena historia es solo un chispazo, **una intuición**, una aspiración. Es la punta del hilo que asoma por el embrollo apelotonado del ovillo, con el que el autor intentará manejar el barrilete una vez lo suba al cielo.

El hilo corresponde a esa intuición que formaba parte de su **inconsciente creativo** desde hacía tiempo. Pero aún no sabe cómo hacerla realidad (vaticina que una novela implica mucho esfuerzo). Y, por supuesto, desconoce el género, el argumento, las tramas, los personajes, la localización y el tiempo histórico.

El hilo forma una bala irregular de redes que se entrecruzan una y otra vez sin orden ni concierto, hasta formar un embrollo. De un solo vistazo el autor se da cuenta, además, de que en algunas partes se han creado nudos tan prietos que deshacerlos le va a costar un esfuerzo ímprobo. Venciendo a sus miedos, empieza a manipular la punta de la cuerda.

El escritor ha puesto todas sus **funciones intelectuales** en alerta y entrevé que podría tratarse de una novela acerca de la adolescencia. Entonces recupera la memoria de su propia adolescencia y comienza a observar a los adolescentes que tiene alrededor. Le vienen recuerdos de lecturas, películas y obras plásticas relacionadas con el **objeto literario. Presiente aquello que**

el lector querría leer y el editor publicar.

Hay tantos inconvenientes que está a punto de rendirse para salir en busca de otro carrete (cuando tira, el hilo se atora; cuando parece hallar el secreto del enredo, resulta ser una trampa; cuando deshace un nudo, aparecen otros). Al preguntarse si no debería sacar unas tijeras para cortar la cuerda, una ráfaga de viento le despeina, le empuja, le hace alzar los ojos y descubrir que, a lo lejos, un grupo de cometas hacen preciosas acrobacias. Entonces se convence de que puede.

Comienza a **pasearse por las librerías**, donde acrecienta el ensueño de ver su novela expuesta en los escaparates. Se ha llenado de optimismo, convencido de que va a ser capaz de llevar a término su libro. Ese estado le ayuda a vislumbrar el primer **bosquejo de un argumento**: el verano de un muchacho de quince años que, a través de las personas que va conociendo en sus vacaciones, destapa el pasado de su familia y configura los rasgos de su vida adulta. Un muchacho… Quince años… Con apasionamiento, repasa la correspondencia que mantuvo durante su juventud con amigos que pasaron para no volver y con otros que siguen estando cerca, la que cruzó con amores inocentes, con sus padres y abuelas… También relee los cuadernos en los que plasmó sus vivencias de aquel tiempo en el que inició su gusto por el arte de escribir. Y se alegra por la oportunidad que le brinda haber guardado todos esos documentos.

Las cabriolas de los barriletes le convencen de que él podría volar su cometa con más pericia, riesgo y originalidad. Toma aire, dispuesto a emplear todo el tiempo que sea necesario para deshacer la maraña. Pacientemente va desliando atadura tras atadura, al tiempo que la cuerda liberada se va haciendo más y más larga.

Son sus **primeras notas**, garabateadas en un bloc al que ha puesto **un título provisional**. En las páginas se mezclan **esquemas** salpicados de borrones. Solo él es capaz de entender esa tormenta de flechas, palabras en el interior de globos, tachaduras, onomatopeyas, preguntas sin respuesta… Ha colocado algunos separadores allí dónde están las especificaciones de los personajes, la descripción de una vivienda o de un bosque. Respecto a los personajes, localiza a los principales y a los secundarios, aunque no está seguro de que todos vayan a formar parte de la historia. Sospecha, además, que durante el proceso de redacción irán llegando otros nuevos. Les va otorgando rasgos físicos, psicológicos y morales. Incluso trata de caracterizar el modo de expresarse de unos y otros, así como las relaciones familiares o de amistad que les unen. Halla contrapesos, blancos, negros y grises que darán credibilidad al discurso de cada uno de ellos. La idea madre se va enriqueciendo con un **sumario de historietas secundarias.**

Por fin ha logrado deshacer el ovillo: metros de hilo se extienden a su alrededor. Comprueba su tersura al deslizarlo entre el pulgar y el índice de su mano derecha, para que no se líe de nuevo al posarse entre sus pies. Al llegar al final de la cuerda, atada a las varillas de la cometa, percibe que el juguete está deseoso de trepar hacia las nubes.

Como un fogonazo le deslumbra una **ambientación** que conoce o sobre la que se podría documentar, ideal para sostener determinados **cuadros narrativos**. Al ver a los personajes instalados en esos marcos, averigua cuáles son los momentos históricos que exige cada pasaje de la narración, que han de ser distintos y complementarios. Examina otra vez sus apuntes y los analiza de manera diferente: la intuición que le golpeaba al inicio de este proceso se ha convertido en la **trama principal**. Las peripecias de un adolescente, las vacaciones en un valle del norte de España, el verano, la abuela, el padre ausente, la madre muerta, el jardinero, el borracho del pueblo, el primer amor… son el maniquí que vestirá con una **finalidad más profunda**: que el lector reflexione sobre el valor de las raíces familiares, que anclan la vida del hombre para proyectarlo al futuro mediante la seguridad de la pertenencia.

Poco a poco va soltando lastre. La cometa a veces vacila, como si le faltara arrojo para alzar el vuelo. El escritor necesita tensar y aflojar el hilo, dar unos pasos hacia atrás, agacharse, propinar un leve tirón, un golpe seco para que el barrilete gane altura.

Tiene sobre su escritorio montoncitos de octavillas con sus anotaciones y ha reunido algunas fotografías con las que estudiar pormenores del paisaje. En la pantalla de la computadora parpadea el cursor. Inseguro, **teclea las primeras líneas**, que borra nada más leerlas. Empieza de nuevo. Y otra vez más. Y otra. Y una nueva… hasta que **acepta un inicio**. Ha decidido que el narrador tenga **voz** en primera persona. Es el protagonista —al que ha puesto nombre y apellido, Rodrigo Gárate— quien cuenta los sucedidos de aquel verano. Va pergeñando las primeras **tramas**.

La cometa va y viene por el cielo, retándose con las oleadas de viento. El autor aún tendrá que vérselas con **muchas dificultades**. De unas saldrá airoso. En otras el juguete caerá al suelo con un golpe fuerte. Temerá que vaya a romperse. Pero aprende a dominar el hilo, así que sus incertidumbres no le impiden ascenderlo cuantas veces sea necesario, un día y otro día, durante meses, hasta que entiende que la cometa ya no le pertenece, porque es propiedad de los miles de ojos que podrán admirarla una vez llegue tan arriba que las corrientes sean las que la hagan danzar por el mundo.

El texto, una vez corregido, sostiene un universo paralelo. Rodrigo y los habitantes del valle renacen cada vez que alguien empieza a leer Aquel verano, título definitivo de la novela, que **ya no es propiedad del escritor**

ni tampoco de la editorial. Nadie controla su destino. Aunque el editor sepa el número exacto de ejemplares publicados y el autor reciba anualmente las liquidaciones económicas que le corresponden por los libros vendidos, no pueden saber cuántas personas disfrutarán de un mismo ejemplar. Quizá un lector que todavía no ha nacido devuelva la vida a un volumen que se quedó dormido durante años en las baldas de una biblioteca, para después abandonarlo en un parque, en un autobús o en la sala de estudio de una facultad universitaria, para que lo adopten unas manos anónimas.

La cometa seguirá su periplo hasta que desaparezca de la faz de la Tierra la última de las copias editadas[1].

[1] *Aquel verano* es una de las novelas del autor de este manual.

4. El precio de escribir.

Necesitamos lectores

En la transmisión de una narración se precisa de alguien encargado de *relatarla* y de alguien (en singular o en plural) dispuesto a *recibirla*. Son los elementos de la tantas veces estudiada **teoría de la comunicación** (dicha comunicación solo es posible si contamos con un **emisor** del mensaje —el novelista— y uno o varios **receptores** —los lectores—, además del **mensaje** en sí mismo —la novela—, del **canal** de transmisión —el libro— y del **código** empleado para transmitirlo — las palabras impresas—**)**.

¿Podríamos llamarnos novelistas si no tuviésemos receptores de nuestras obras? Al plantear esta cuestión durante mis sesiones literarias, me sorprende la inmediata respuesta de la mayoría de los auditorios, convencidos de que lo único necesario *para ser escritor es escribir*. Sin embargo, basta pensar un poco para concluir que **no hay escritor si este no va acompañado de lectores**. Dicho de otro modo: **no hay novelista hasta que no aparece, al menos, una persona ajena al autor que lea su trabajo** (no nos sirve un esposo o esposa que destina unas cuantas horas a un manuscrito sujeto con un espiral de alambre; ni un padre, una madre o una abuela que obsequien al literato con todo tipo de alabanzas; ni un amigo que aplauda amablemente el contenido del ejemplar; ni un compañero de trabajo que pasa las hojas de quince en quince para acabar cuanto antes con tan enojoso compromiso).

Comparémoslo con la narración oral: sería absurdo que un actor platicara ante una platea vacía. De hecho, solo daríamos por lógica esa situación si se tratara de un ensayo, donde todavía no hay espectáculo. ¿Y si acudiera un solo asistente? En ese caso, depende: de tratarse del director de la obra no se abandonaría la condición de prueba. ¿Y si es alguien cercano al director, al actor o a otros profesionales? Pues tres cuartos de lo mismo. Las cosas solo cambiarían si fuera un extraño, deseoso de disfrutar con la interpretación del texto.

Los lectores deben interpretar los mensajes que transmite la novela, libres de vínculos que condicionen su lectura.

Mientras no lleguemos a una persona desconocida seremos **novelistas en proyecto**, que todavía no han logrado que el libro cumpla su misión.

El novelista quiere que le lean, necesita que le lean. Lo diremos con mayor desgarro: precisa que el público se sienta seducido por su obra. Cuantos más lectores tenga, mejor. Y no solo por los derechos económicos que devenguen según las clausulas del contrato firmado con el editor, sino porque los «clientes» que consiga son el aval para su siguiente novela.

El novelista, que debe ganarse al lector de uno en uno, ejemplar a ejemplar, sabe que leer es una labor personal e íntima y que **obtener lectores es el reto de toda carrera literaria.** Ni siquiera el escritor consagrado puede bajar la guardia; necesita vender sus nuevos trabajos, a ser posible con más ediciones que las conseguidas en cualquiera de sus novelas anteriores.

Sin lectores, la novela carece de recorrido y de razón de ser. Pero si nos encontráramos en esa situación no deberíamos desmoralizarnos: es el momento de despabilarse.

«Pero yo no quiero que me lean. Soy una persona reservada. Escribo para mí», se defienden algunos. Y están en su derecho porque **escribir para uno mismo es una actividad gozosa para aquellos que solo quieren practicar una afición**. Sin embargo, **los autores que publican también escriben para sí mismos, pues no todo lo que redactan tiene el propósito de salir al mercado**. Entre esos documentos hay comienzos malogrados de novelas, ejercicios de estilo, esbozos de conferencias, redacciones de anécdotas y pensamientos, notas y trabajos inconclusos que duermen el sueño de los justos… Aunque ese material nunca vea la luz, es probable que en algún momento el novelista le saque provecho.

Quien escribe debe prescindir de cualquier reparo a la hora de transmitir sus mundos interiores, que saltarán de mano en mano hasta alcanzar una miríada de lectores desconocidos. Enfrentémonos a los miedos que nos paralizan, especialmente a las inseguridades ante los juicios ajenos. Afrontemos la posibilidad del fracaso y de una crítica adversa. **La escritura es una actividad de riesgo porque en cuanto el libro se imprime, deja de pertenecernos.** Lectores y críticos tienen potestad para enjuiciar nuestra obra con beneplácito o desaprobación.

No renunciemos al desafío y salgamos al encuentro del público, salvo que en este momento demos por concluido nuestro viaje literario.

El cansancio creativo

Escribir novela nos ayuda a completarnos y a salir del anonimato con mensajes que consideramos importantes para los lectores. **Crear ficción es una llamada que llevamos grabada en el ADN, el mejor —puede que el único— modo de entendernos a nosotros mismos y de explicar quiénes somos.**

Pero **escribir es fatigoso**, aunque aquellos que realizan su trabajo mediante el esfuerzo físico nos miren con desconcierto. La fatiga no se presenta por permanecer sentados frente al ordenador durante horas, a pesar de las molestias que podamos sufrir en el cuello y la espalda a causa de la postura. Se trata de un **cansancio intelectual** que a veces se torna crónico. Y es bueno que lo sepamos.

No seríamos escritores si no nos atravesara, de parte a parte, el frenesí al emprender un proyecto novelístico. Las ideas bullen junto a la ambición de convertir nuestra obra en un éxito, en el libro del año, en la novela más vendida y traducida de todos los tiempos. **Es lógico que aspiremos a hacernos un hueco en el negocio literario**. Nos vemos recogiendo premios, acudiendo a presentaciones, firmando ejemplares…

La fatiga llega en dos momentos:

Al comienzo de la jornada (antes de ponernos a escribir) y **al final** (cuando damos por acabada la tarea diaria). Este último cansancio lo origina el **compromiso que mantenemos con el texto**. Tengo presente lo que me supuso la redacción de algunos pasajes de *La hija del ministro*[1], especialmente aquellos que recogían la violencia que se desató en el Madrid de los años treinta. Experimenté en primera persona el bombardeo de la ciudad, el asesinato de afiliados a los diversos partidos políticos, el desgarro de sus familiares y amigos… Algunas noches compartía con mi mujer la sensación de estar al límite de mis fuerzas. Me asaltaba un cansancio corporal parecido al que origina la fiebre, pues durante horas me había apoderado de aquellos sucesos siendo a la vez víctima y verdugo, con miedo, tensión, dolor…

Peor que la fatiga final es la del **comienzo**. Al despertarnos sabemos que **nos aguarda la pantalla en blanco**, el parpadeo del cursor, la obligación de seguir discurriendo con solvencia el argumento y sus tramas, en una labor minuciosa que parece no tener final. Mientras nos acercamos a la mesa de trabajo podemos llegar a aborrecer el oficio. **Nos resistimos al don creador porque llevamos meses bajo la opresión de una doble existencia (la real y la ficticia).** Incluso nos descorazona que el lector no llegue a apreciar el gasto de energía que nos supone finalizar la novela.

Los escritores somos hombres o mujeres corrientes (el vecino de escalera, el compañero de gimnasio, el jubilado, el profesor…). Nadie nos atribuye ningún poder especial porque logremos mutarnos —solo en la intimidad— en un pequeño dios limitado por nuestra maña en el manejo de las palabras con las que modelamos distintos universos. En ellos alzamos montañas y secamos el mar; edificamos pueblos y ciudades;

entramos y salimos de la conciencia de nuestros personajes, a los que leemos el pensamiento y las intenciones, les empujamos a elegir entre el bien y el mal o a mantenerse en una zona de claroscuros, les hacemos hablar y los utilizamos según convenga al desarrollo del relato. El novelista mata y muere tantas veces como le venga en gana. Vaga por la Historia y compone mundos irreales.

En cuanto acabamos de escribir volvemos a ser personas corrientes, preocupadas al considerar que el beneficio económico de tanto trabajo no bastará para que paguemos el recibo de la luz.

El ahora no me apetece o el no me viene la inspiración son dos enemigos que debemos combatir. Si nos dejamos llevar por la pereza nos arriesgaremos a quebrantar el ritmo de elaboración de la novela hasta perder, incluso, el hilo argumental y —peor aún— la ilusión.

El método para superar la fatiga

— **Marquémonos un horario** (puede sonar herético a la bohemia artística, pero es una garantía de eficacia), especialmente la hora de ponernos a escribir. **Huyamos de las excusas**: cuando el reloj lo indique, debemos estar sentados ante la computadora.

— Una vez listos, **ignoremos todo lo que pueda romper nuestra concentración**. Estamos a punto de emprender un viaje incompatible con el hoy y el ahora. Fuera móviles, fuera consultas al correo electrónico o a las redes sociales.

— Abramos el archivo donde vamos guardando la novela. En cuanto aparezca el punto en el que dejamos interrumpido nuestro trabajo, utilicemos el botón de retroceso para **repasar lo escrito en los dos o tres últimos días** (si por medio hemos tenido un periodo de vacaciones, un fin de semana, un viaje… recomiendo ir más atrás en el texto). Aprovecharemos esa lectura para **corregir errores e introducir cambios**. La revisión nos ayudará a **cruzar el espejo de la doble existencia**: dejaremos la realidad (el frío o el calor, los bocinazos de la calle, las gestiones que llevamos apuntadas en la agenda…) para entrar en el cosmos donde se desenvuelve el argumento de nuestro libro[2].

— La relectura hará que **irrumpamos de lleno en la narración**, que volverá a cobrar vida. Al principio, quizás, serán unas líneas titubeantes, que reelaboraremos para que se adapten mejor a lo que veníamos contando. Después el embrujo se adueñará de nosotros, desconectándonos de los vectores en los que se mueve la realidad. En ese momento **habremos alcanzado la plenitud creativa**.

— Si por cualquier motivo sufriéramos una **interrupción** (suena el teléfono, el cartero toca el timbre, hay un golpe de aire en la ventana, tenemos que hacer un

recado…), **repetiremos la secuencia**: releer lo escrito —tal vez sin retroceder el mismo número de páginas que al inicio de la sesión— para que la novela nos empuje otra vez al torbellino de la acción.

Estamos solos

Escribir es una labor solitaria, en la que no cabe el concurso de los demás. No hay camaradería porque no hay camaradas (salvo nuestro agente literario, siempre y cuando lo tengamos). En mi caso, los meses pasan sin que ofrezca mis páginas para que alguien las teste, decidido a no enseñarlas antes de haber puesto el punto final. Se trata de un larguísimo periodo de tiempo en el que estoy atrapado por **la más grande de las incertidumbres**.

En el despacho de un novelista no hay máquina de café, como en tantas oficinas y talleres, donde desahogarnos de la tiranía del jefe. De hecho, no tenemos jefe (el editor, al que apenas vemos, solo es un aliado en el momento de la firma del contrato y cuando le entregamos el texto concluido). Tampoco participamos en las conversaciones con los colegas, que no existen, ni nadie discute por teléfono a nuestro alrededor, ni hay un ir y venir de gente, ni clientes ni proveedores.

Poco importa si escribimos en nuestra casa o en una biblioteca pública. Estemos donde estemos **nos rodea el silencio y la quietud**, ya que novelar es incompatible con el ruido y el movimiento. Estamos forzados a trabajar en una cámara acorazada, sin compañía.

En una sociedad que vive de lo inmediato, de los resultados, de la eficiencia, de la barahúnda, los escritores damos la impresión de ser unos neuróticos.

A nuestra soledad se añade una preocupación continua: ¿Llegaremos a finalizar la novela? ¿Conseguiremos publicarla? ¿Nos ganaremos el favor del público?... **No sabemos con quién compartir esta serie de congojas, especialmente la duda de si nos veremos obligados a guardar nuestro manuscrito en un cajón**.

Puede agitarnos el escrúpulo de que en los capítulos hayamos colado virutas de nuestra intimidad que el buen lector terminará por descubrir. Pero, ¿acaso no forma parte de sus derechos desenmascarar nuestras intenciones? Al comenzar la novela ha pactado con nosotros lo siguiente: «Acepto la verosimilitud de lo que vas a contarme y autorizo a que te adueñes de mi atención. Consiento que manejes mis sentimientos y hasta que juegues con mi astucia. A cambio, admitirás que desdeñe la categoría del mirón, aquel que lee de forma superficial, desde afuera: ahondaré en ti hasta los límites que me permitan tus palabras». El pudor ya no es una armadura que nos resguarda porque hemos dejado jirones de nuestra piel en el libro.

Depende cómo alimentemos nuestro interior para que ofrezcamos al público un producto u otro, más allá de los elementos formales y argumentales. **Es una responsabilidad entender que los lectores se apropian de nuestros pensamientos, sentimientos, creencias y principios, de nuestros vicios y obsesiones, de lo que nos hiere y de aquello que nos hace disfrutar.**

[1] *La hija del ministro* narra la vida de Elvira Bossana, hija de un aristócrata que fue ministro del rey Alfonso XIII, víctima de un secreto y dos amores.

[2] Me gusta el uso que hace del armario C. S. Lewis en el primer volumen de sus *Crónicas de Narnia*: el fondo de ese mueble es la puerta por la que los niños entran al reino de la fantasía.

5. Tipos de escritores y tipos de lectores.

¿Hay diferentes maneras de escribir?

Aunque no hay límites de posibilidades en cuanto a los argumentos de una novela y son muchísimas las técnicas que podemos usar al redactarla, existen distintas formas de encarar tanto la construcción de un proyecto narrativo como la carrera de un autor.

Desde esta óptica, a mi juicio, identifico **cuatro maneras de escribir**:

1. Sometidos a las reglas de la literatura comercial, establecida por las editoriales con más poder, así como por los grandes grupos y sus incontables sellos.

El abultado **catálogo de novedades** que manejan les permite diversificar el riesgo y, a la vez, tantear el mercado de **autores noveles** que puedan ofrecerles un material adaptado a sus intereses, a la vez que exigen a los que ya han tenido éxito que sigan girando la rueda literaria sin abandonar las características de las **obras** con las que se han ganado el **favor del público**. Por otro lado, en las **ferias internacionales** compran los **derechos de edición** de novelas que han funcionado bien en otros países y, a su vez, venden sus ***bestsellers*** a editoriales extranjeras.

Se trata de **libros ligeros**, pensados para un **lector globalizado** (no importa su nacionalidad, el idioma que hable y lea o dónde viva).

Estas novelas no priorizan la **calidad estilística** del autor ni del traductor. Son **libros de consumo rápido** y su argumento está condicionado por las **modas**, que suelen envejecer pronto y mal.

Por supuesto no todas las obras de **literatura comercial** se convierten en **grandes ventas**, pero estas empresas saben que un **bombazo editorial** compensaría el descalabro de otros títulos. Además, podrían ampliar el beneficio de la novela con la **venta de derechos para su adaptación al cine y la televisión**, así como cerrar un **contrato de exclusiva** con los autores que mejor les funcionan.

Aquí se acomodan los llamados ***seriales*** o ***sagas,*** compuestos por dos o más novelas que continúan, a demanda del público, el devenir de los personajes del primero de sus volúmenes, estrategia que garantiza **llamativos ingresos cuando va dirigida al público juvenil**, cliente cautivo de la fantasía, la magia, el terror romántico y las distopías.

La **literatura comercial** no requiere un **nivel cultural superior** por parte del consumidor: en sus páginas no suelen presentarse complicaciones de estructura ni de estilo, mucho menos experimentalismo ni discursos filosóficos. Ni siquiera da por sentado un conocimiento básico en asuntos tan variados como la geografía o la Historia. Son **libros universales**, de **lenguaje sencillo**, con un **vocabulario sin pretensiones**.

Como lo que busca es una **venta rápida y masiva**, el editor abre la autoría de sus publicaciones a **personajes populares ajenos al mundo del libro**, supervisados por un equipo de escritores encargados de redactar o corregir las novelas que llevan sus firmas (los llamados, con cierto e injusto desprecio, ***negros***). Esta táctica daña al escritor por su **intrusismo**.

La **literatura comercial** se beneficia de cuantiosas inversiones en **promoción y publicidad**. Hay **premios literarios** a modo de señuelo, en los que el jurado puede estar obligado a escoger determinados originales bajo la fiscalización del editor.

No hay año en el que falten cinco o seis **novelas *que todo el mundo lee, que todo el mundo comenta*** (*El perfume*, *El médico*, *El niño del pijama de rayas*, *La ladrona de libros*…), así como ***sagas* que han cruzado todas las fronteras**: *Harry Potter*, *Crespúsculo*, *Los juegos del hambre*, *Millenium*, *Divergente*, *Juego de tronos*, *Cincuenta sombras de Grey*, etc., productos comerciales de los que no es sencillo establecer si nacieron para convertirse en libro, en película o en serie de televisión, en las que el nombre del autor —salvo el caso, por ejemplo, de J. K. Rowling— suele carecer de interés).

2. Un segundo modo es escribir con la voluntad de transmitir una conciencia comprometida, a contracorriente del interés comercial de las grandes editoriales y sus cebos (teoría de género, neofeminismo, individualismo descarnado, ecologismo y animalismo, relativismo moral, erotismo y pornografía). Si van emparejadas con la **calidad literaria,** la novela participa en la construcción de una sociedad más humanizada (*Donde el corazón te lleve*, Susanna Tamaro; *El despertar de la señorita Prim*, Natalia Sanmartín Fenollera; *Blanca como la nieve, roja como la sangre*, Alessandro D'Avenia... además de obras maestras como *Retorno a Brideshead*, Evelyn Waugh; *Una pena en observación* y *Mientras no tengamos rostro*, ambas de C. S. Lewis; o las de los principales novelistas rusos del XIX…).

3. Podríamos también ceñirnos al único afán de entretener. Es lo propio de las novelas de acción trepidante, de aventuras, de misterio, de carácter divulgativo, de género judicial, policial, histórico, de viajes, de terror, etc. (Muchas de las obras de Julio Verne, Arthur Conan Doyle, Emilio Salgari, Agatha Christie, Aldous Huxley, Stephen King, los volúmenes escritos a dos manos por Larry Collins y Dominique Lapierre, el *Alatriste* de Arturo Pérez-Reverte, etc. Entre mis favoritas destaca *El tesoro de Sierra Madre*, de B.

Traven, que ofrece un trabajo espléndido en la elaboración de la psique de los personajes).

4. Finalmente, podríamos utilizar la carrera literaria como trampolín de nuestra propia imagen: la del escritor *metaliterario*, el escritor *maldito,* el narrador *provocador*, el novelista *omnipresente* o el autor *estrella* en los medios de comunicación*,* al que le interesa la **fama puntual o sostenida** en vida más que la calidad de su obra. Sin negar las extraordinarias cualidades de algunos de estos autores, el **histrionismo** permite el acceso al gran público —con las compensaciones económicas correspondientes—, aunque su popularidad tiende a difuminarse una vez fallecen (en la España de los años ochenta y noventa del pasado siglo, algunos autores disfrutaron de una alta notoriedad gracias a sus apariciones en televisión, que aprovecharon para hacerse *superventas*. Otros escritores son mundialmente famosos por razones también ajenas a la literatura (Salman Rushdie) o por mezclar su maestría literaria con una actitud desarraigada o exageradamente misántropa (Michel Houellebecq, Truman Capote o Tom Wolfe).

Estas **cuatro maneras de escribir** parecen destinadas a **cuatro tipos de lectores** con **cuatro intereses distintos**. De hecho, existe un público que solo busca el **entretenimiento** en títulos de prestigio (*El libro de las tierras vírgenes*, de Rudyard Kipling); hay quien lo encuentra únicamente en la **novela comercial** (la serie de *thrillers* de Tom Clancy); el que elige siempre la **calidad literaria** (*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo) y aquel que compra libros empujado por los **premios intensamente publicitados**, el comportamiento bufonesco de determinados **escritores-personaje** o la autoría, a menudo inverosímil, de cantantes, actores, locutores de radio o presentadores de televisión que sorprenden con la publicación de una novela.

Ya hemos dicho que también hay **lectores que mezclan sus lecturas** por razones de **oficio** (los críticos literarios, los responsables de bibliotecas públicas y escolares), por **estar al día** (editores, libreros, agentes literarios, coleccionistas…) o por pura **curiosidad** (muchos aficionados a la lectura de novela).

Novelistas de vitrina

La excelencia solo la valoran los lectores más refinados. Por eso existen **novelistas para minorías**, que conocemos en los suplementos culturales de los periódicos, en revistas especializadas y en las que podríamos llamar *editoriales y librerías de autor*, que construyen sus fondos según **exclusivos criterios de calidad**.

Algunos de estos escritores son **profesores** de instituto o de universidad, incluso catedráticos, decanos y rectores. Otros, por el contrario, carecen de **responsabilidades**

académicas, lo que no es óbice para que dediquen buena parte de su jornada al **estudio** y a una **lectura selectiva**, no pocas veces en **varios idiomas**.

Son novelistas de basta cultura que participan en las discusiones de los **foros literarios más distinguidos** (si ya murieron, su vida y obra son inspiradoras de muchos de esos encuentros). Algunos de ellos trabajan como **lectores** (selectores de manuscritos para determinadas editoriales, a modo de filtro que llega a retener aquellas obras que merecen la pena), así como **miembros en el jurado de importantes premios**.

Su producción narrativa suele ser limitada. Publican en sellos de prestigio, aunque algunos también puedan presumir de ocupar un lugar en las grandes editoriales, que los venden como un prurito de excelencia.

Frecuentan la novela y la traducción, la poesía, el ensayo, los diarios y el teatro. Los más conocidos estuvieron presentes, durante años, en las bibliotecas de los colegios, bien con sus obras originales bien con sus adaptaciones juveniles.

En un rápido e incompleto inventario de algunas obras, cito el *Ulises*, de James Joyce; *El lobo estepario*, de Hermann Hesse; *La montaña mágica*, de Thomas Mann; *Niebla*, de Miguel de Unamuno; *La peste*, de Albert Camus; *El obispo leproso*, de Gabriel Miró; *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos; *Archipiélago Gulag*, de Aleksandr Solzhenitsyn; *Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *Volverás a región*, de Juan Benet; *Ágata ojo de gato*, de José Manuel Caballero Bonald; *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec o *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero.

No es fácil seguir el hilo de estas novelas, dada su originalidad tantas veces rompedora. Son narraciones difíciles que al lector medio suelen resultarle abrumadoras en la forma y confusas en el fondo. Algunas de ellas se hicieron populares, en buena medida por el compromiso político de sus creadores, que coincidió con un ambiente social que demandaba determinados referentes artísticos. Eso les ayudó a vender miles de ejemplares… que con frecuencia no fueron nunca leídos.

Entender la novela como un **producto elitista** para un único tipo de lector es un error que **confunde a muchos principiantes**, que tratan de emular esas obras de vitrina. Tras presentar su primer original a los editores, habitualmente reciben un mensaje que justifica la no viabilidad del libro con un escueto «carece de interés comercial». Cuando este comentario se repite bajo el membrete de una editorial tras otra, el novelista suele caer en un periodo de frustración. Se siente incomprendido, perturbado por la constante mención a lo «comercial», un adjetivo que parece no casar con el don creador. **¿Acaso no hablamos del ARTE *de narrar*?**

¿Para quién narramos?

En efecto. hablamos del arte de narrar, pero de un narrar dirigido a...

—**un lector que paga por nuestro libro y anhela quedarse satisfecho**.
—un **editor** que necesita **vender muchos ejemplares** por el bien de su negocio.

De igual manera que un *gourmet* reclamaría la devolución de su dinero si al comprar y abrir una lata de caviar tuviera la evidencia de que las huevas no son de esturión, **el lector renegará de la novela que ha adquirido si:**

—Es una **mala copia de un libro o de un estilo que tiene magníficos referentes**. Incluso si es una obra más o menos correcta pero **inspirada en el trabajo de un autor o de una moda literaria que se dio por concluida** hace tiempo (el *boom latinoamericano*, por ejemplo, o la novela fantástica de los escritores británicos que formaron el *grupo de los Inklings*).

—**No tiene calidad literaria**.

—**Está mal editada**.

Aunque el precio del volumen no le compense la engorrosa gestión de poner una reclamación, es posible que el lector no vuelva a tropezar con otras piedras que lleven impreso nuestro nombre.

En las escuelas literarias y en los talleres de escritura, los alumnos deberían recibir, en primer lugar, una advertencia:

Escribir bien no es escribir de una manera alambicada, barroca, abultada por la densidad de adjetivos y adverbios, embarullada por una sintaxis errónea y repetida con la que intentamos, ilusos, fabricar un estilo personal preñado de variedades léxicas pero que, sin duda, se sirve de novelas y autores conocidos a modo de plantilla. Escribir bien no es calcar la forma y el discurso de narradores prestigiosos, sobre todo si ya ha pasado su momento de fulgor. Escribir bien tampoco es lograr una imitación más o menos aceptable de un novelista de moda.

6. Escri- bimos para vender.

El interés comercial

Las editoriales no admiten obras *sin interés* comercial. Recordemos que el editor debe ofrecer a sus clientes (distribuidores, puntos de venta y público) una novela de perfecta factura exterior que, por su contenido, sea irresistible para el lector.

Una novela carece de *interés comercial* cuando:

1. **La hemos escrito en exclusiva para nosotros** (para nuestro propio deleite), sin pensar qué querría leer el **lector desconocido**.
2. No hemos tenido en cuenta los intereses del mercado editorial, cuya razón de ser es prestar un servicio al lector desconocido que le reporte un **beneficio económico** (ojo, el beneficio económico no es un axioma de la llamada "novela comercial". Casi todos los grandes escritores son, a la vez, *superventas*).
3. Hemos **replicado con descaro una novela de éxito**, sin haberle insuflado nada que la haga mejor que su referente. En las últimas década ocurre con manuscritos de carácter fantástico, que presentan un ambiente, unos personajes y un lenguaje inspirados en las obras de Tolkien y de autores de nivel medio que beben de esa misma fuente *tolkieniana*; también sucede con la novela histórica, dependiendo de las épocas que estén de moda en cada momento —la Roma Imperial, la Alemania nazi…—, con la distopía y con el héroe que salva un mundo en crisis.
4. Estamos **convencidos de que *todo el que lee* tiene nuestros gustos** literarios, dando por hecho que el **lector desconocido** caerá seducido por nuestra novela desde su primera página, sin que importe la calidad de la redacción o que la línea argumental sea floja, inverosímil, tediosa o insulsa.
5. No nos hemos molestado en conocer las **reglas en el uso de los elementos ortotipográficos**: sangrías, espacios entre líneas, párrafos y signos de puntuación, uso de guiones largos y cortos, paréntesis, cursivas… El **lector desconocido** valora la diferencia entre una novela bien o mal presentada, que

motiva o produce rechazo. Estos errores se repiten en numerosas **novelas *autoeditadas*** o en los sellos que no miman su producto.

Aunque a los escritores nos corresponde un solo papel en la producción de un libro (escribirlo), deberíamos interesarnos por todas y cada una de sus fases, desde el diseño a la imprenta, para que nada dé al traste con nuestras ilusiones.

No a la autojustificación

Cuando el editor, el agente o el profesor de un taller literario no entiende una parte o todo el texto de un aspirante a novelista, este suele recurrir a la **autojustificación**: «En realidad yo, aquí, quería decir esto… explicar lo otro… que el lector creyese aquello de más allá…». Aunque su manuscrito es un galimatías, está atestado de errores básicos de puntuación, es imposible diferenciar a los personajes que encabezan cada diálogo, hay un barullo de localizaciones y un caos en los lapsos en los que ocurren los acontecimientos, el autor renueva las excusas: «Quisiera que el lector entendiera… que esto lo adivinara por el contexto…».

Es imposible que el autor se siente junto a cada uno de sus lectores para aclararles las confusiones, omisiones, equívocos y despropósitos con los que van a encontrarse en las páginas del libro.

No me cansaré de repetir que el literato en ciernes debe tener en todo momento presente al **lector desconocido** (al **lector universal**), en el que se suman todas las individualidades posibles (respecto a sexo, edad, conocimientos, gustos literarios… y **capacidad comprensiva**).

El lector universal

Si pretendemos entrar en el circuito comercial de la novela, estamos obligados a que nuestro **único objetivo sea servir al lector**, desde que tomamos las primeras notas hasta que se publique la novela.

Algunos novelistas consagrados, o los que publican con cierta frecuencia, dicen saber para quién escriben, cuál es su público, como si teledirigieran su obra hacia lectores ganados para su causa particular. Craso error: no hay autor que conozca a ciencia cierta quién le lee, más allá de los incondicionales que acuden a las presentaciones o a las firmas de ejemplares (también ese público sale de un cajón de sastre, en una miscelánea de edades, situaciones civiles, culturales y laborales, ideas políticas, creencias religiosas, capacidad económica, etc.).

Cuanto más **abramos el abanico de nuestro público**, mejor. Y cuanto más se pueda **desplegar el abanico del tiempo** (que nuestra novela no sea un título de campaña sino que se convierta en un fondo de catálogo), miel sobre hojuelas. No hagamos de nuestra carrera una manufactura con fecha de caducidad. Con el mercado de las librerías de ocasión, las bibliotecas públicas —donde los ejemplares residen durante décadas—, las herencias y donaciones y las librerías domésticas, es difícil que una obra literaria muera, salvo si está suscrita a situaciones perecederas (¡qué mal han envejecido las novelas de humor de Fernando Vizcaíno Casas, o la serie de *El caballo de Troya* de J. J. Benítez, incluso las de espías de Tom Clancy!). Aunque fallezcamos, el **lector universal**, que no conoce las limitaciones espaciotemporales, debería poder abrir —en algún momento, en algún lugar— cualquiera de nuestros libros y saborear las historias que allí dejamos.

Evitemos trabajar para el **lector cautivo** (aquel que lee exclusivamente lo que reafirma sus principios), especialmente si nuestra escritura va acompañada de cierto compromiso ideológico o moral, pues carece de sentido levantar compartimentos literarios: escribir novela para conservadores, novela para progresistas, novela para católicos, novela para feministas… salvo que prescindamos del **sentido universal de la creación artística**.

Sin renunciar a los pilares que sustentan su conciencia, el autor debería llegar a lectores muy variados (sin excluir, por supuesto, a los que se entusiasmaron con sus anteriores obras). Pocas emociones son tan genuinas como las que causa un correo electrónico o una carta en la que un desconocido admite haber disfrutado de uno de nuestros títulos, a pesar de sentirse muy lejos de nuestro modo de entender la vida. Algunos llegan a reconocer que han sacado de nuestras páginas alguna enseñanza para aplicar a su vida, lo que quizá no entraba en nuestros propósitos narrativos[1].

> No animo a que el autor silencie aquello en lo que cree, menos que lo distorsione o trate de disimularlo, sino a que no sea excluyente. Jamás debemos ver al lector (a un tipo concreto de lector) como enemigo.

Del **lector universal** no sabemos nada (puede no haber nacido todavía o que viva al otro lado del planeta). Cuando lo convertimos en el foco de nuestro trabajo, experimentamos una **mejora en nuestro modo de narrar**. A alguien que representa a tantísima gente no le podemos entregar un mal trabajo, mucho menos un panfleto. Nos esforzaremos para que las descripciones resulten seductoras y útiles; fabricaremos las piezas argumentativas necesarias para cazar a esa muchedumbre indeterminada; dotaremos a los protagonistas de un físico y una psicología capaz de subyugar a lectores muy diversos.

El lector es inteligente

A veces tratamos al **lector** como a un impedido al que hay que darle el libro triturado en un pasapurés, cuando lo que **desea es añadir su perspicacia, sentirse parte del juego, desentrañar lo que puede haber más allá de las palabras, dejarse confundir para que las sorpresas de cada capítulo sean aún mayores**.

Los lectores tienen que ejercer cierta coautoría: el novelista les entrega el libro y ellos utilizan todas sus capacidades para completarlo.

> **Así como no hay un individuo igual a otro, no hay una lectura igual a otra.** El lector debe participar, dibujar, rellenar de color, aportar a la novela sus experiencias sensitivas y psicológicas. Por tanto, **no le ofrezcamos hasta el último detalle de la narración.**

Sirvámonos de un párrafo de *Rosa Krüger*, de Rafael Sánchez Mazas, aquel con el que empieza el epígrafe 14: "Historia de los toros", dentro del primer capítulo, "Clío".

Este es el texto:

> Subieron una vez de Barcelona y Lérida ingenieros y ayudantes que venían a trazar la carretera de España. El jefe de estos era un señor de barbas blancas y que en todo parecía mostrar una gran suficiencia pues hablaba de muchas cosas.

Según Sánchez Mazas, lo escrito es suficiente para que el lector entre en la escena, la comprenda y la complete por sí mismo.

Un escritor poco avezado hubiera presentado algo así:

> Cuando el gobierno por fin decidió asfaltar la carretera nacional (la llamaban la carretera de España) que une Madrid con Barcelona —lo que ocurrió poco antes de la Guerra, hacia el año treinta y dos—, llegaron hasta donde comenzaban las obras unos ingenieros con sus ayudantes, peritos con el título recién validado y muchas ganas de trabajar. Hacía calor y el cielo, azul, estaba limpio de nubes. Pero unas ráfagas levantaron molestas veladuras de polvo que se les metían en los ojos. Algunos de aquellos ingenieros y peritos provenían de la capital de Cataluña. Eran doce o trece. Otros, entre quince y diecisiete, de Lérida, al oeste de la provincia de Barcelona. El jefe de todos ellos era un señor mayor, de unos sesenta años, de barbas blancas que le llegaban hasta el nacimiento del pecho, que se llamaba Guzmán y no ocultaba su mal carácter ni la manía de creerse un sabelotodo; no tenía reparos para opinar de lo que se terciara, lo mismo de política que de fútbol, de caza que de teatro, de toros que de agricultura, aunque nadie le hubiera dado vela en el entierro.

La reelaboración del párrafo brinda muchos más datos que el original (es propio de cada escritor incidir en unas cosas u otras). Sin embargo, Rafael Sánchez Mazas obliga a la cooperación del lector, al que da libertad para colorear el cielo de azul o gris, prender el entorno con calor o bajar los grados de temperatura, soltar el aire o apaciguarlo en una calma chicha, espolvorear la atmósfera o limpiarla… Lo mismo respecto a los personajes: en Sánchez Mazas son simples croquis necesitados de relleno; en la reconstrucción no se deja ningún elemento sin describir. En suma, el segundo ejemplo

no dejar lugar para el ejercicio de la **coautoría novelista-lector**, pues nos trae todo (o casi todo) servido.

Digamos que el **autor entrega un 40% de la historia** para que el **lector aporte el 60% restante** mediante la construcción de la ficción a través del texto, salpimentado con su particular universo intelectual.

[1] Tengo muy presentes el mensaje que me envió un lector víctima de una dictadura comunista, en el que me hablaba de la fuerza de libertad que había encontrado en una de mis novelas; el de un muchacho de las laderas solitarias de los Andes, que vivía sin electricidad ni agua corriente, que me hizo participar de las emociones que había encontrado en otra de mis obras; el de un médico de un país lejano que decidió reconciliarse con su familia después de leer uno de mis títulos. Y como estos, un largo etcétera.

7. Buenos y malos novelis-tas.

Sencillez y barroquismo

No es fácil lograr **unanimidad en la valoración** de las obras artísticas, pues estas dependen de muchos factores relacionados con la persona que las dicta. ¿Es mejor pintor Velázquez que Rubens? ¿Y mejor músico Mozart que Beethoven? ¿Y mejor escultor Bernini que Borromini? En literatura, la **apreciación subjetiva** también está servida: una novela cuya lectura ha apasionado a mi esposa, me puede resultar inaguantable, y viceversa (el preciosismo de *Helena o el mar del verano*, de Julián Ayesta, a causa de la menudencia de los acontecimientos que narra, enseguida le aburrió).

Cada lector tiene sus gustos, sus autores favoritos. Y si no autores, al menos títulos que considera memorables. Al contrario, aborrece aquellos novelistas que le han defraudado una o más veces, sobre todo cuando reciben un trato benevolente por parte del público y la crítica.

¿Quién es capaz de anunciar el nombre del mejor novelista de cada época, de la mejor novela? Según mi criterio, **el mejor es aquel que tiene la habilidad de resultar comprensible para la mayor parte del público**. Cuantos más lectores le entiendan, mejor novelista es. Eso sí, sin bajar el diapasón de su calidad (*Mujer de rojo sobre fondo gris*, de Miguel Delibes, es una obra de excelencia literaria que ha conmovido a miles de lectores). No me estoy refiriendo, por tanto, a la literatura fácil del *bestseller* [1], que no necesita al lector docto.

Juzguemos la calidad de cada autor a partir del espacio que existe entre dos extremos: la **sencillez estilística** y **el barroquismo**.

1. Sencillez

La sencillez nos permite narrar con suma eficacia, dado que no decoramos lo que queremos transmitir, evitando que el lector se desmotive a causa de los elementos accesorios, innecesarios, confusos o errados que entorpecen la lectura.

— **La sencillez es contención y claridad**. Es **dominio del idioma**, pues intentamos emplear la palabra exacta sin valernos de un lenguaje intencionadamente

rebuscado.

— La **sencillez** prefiere la **frase corta y bien estructurada** a una embarullada cadena de subordinadas en las que, probablemente, haya más de un error de sintaxis.
— La **sencillez** evita la sobreabundancia de **figuras retóricas**, aunque haga uso de ellas cuando venga al caso.
— La **sencillez** huye del lirismo exagerado y va a la almendra de la acción, sin pararse en cortezas literarias prescindibles.
— La **sencillez** suele organizar el texto en **párrafos breves** y no incluye descripciones ni diálogos que no empujen la trama hacia adelante.
— La **sencillez** es consciente del flaco favor que prestan al texto los adjetivos innecesarios (*el amarillo de los limones; las lágrimas brotaban húmedas*…), los adverbios y locuciones adverbiales que no aportan significado (porque el lector puede deducirlos), los tiempos verbales mal usados, las perífrasis verbales incorrectas o recurrentes, etc.

La sencillez consigue una narrativa fresca y moderna, lejos del acartonamiento de un estilo fuera de lugar.

2. Barroquismo

El barroquismo, por el contrario, dificulta la comprensión lectora, además de apabullar con su **falsa locuacidad**, facilitando tanto el cansancio del público como la **interrupción de la lectura**.

— El **barroquismo** no distingue entre **lo principal y lo accesorio**, al conceder el mismo valor a todos los elementos de la redacción.
— El **barroquismo** tiende a una **exageración cursi** (*sus ojos brillaban como el mar nocturno acariciado por los reflejos de la luna*), a la **pomposidad** (*se dirigió a Manuel, el cual contrito como quien lleva una daga que atraviesa el corazón, lo miró con la piedad de un ciervo herido*), no pocas veces **confundiendo el significado de palabras** que aspiran a ser cultas pero suenan ridículas por estar fuera de lugar, forzando latinismos y cometiendo errores de concordancia, anacolutos, etc.
— El escritor *abarrocado* termina por **no diferenciar la almendra de la cáscara**; en ambas vuelca la misma intensidad compositiva. Sus frases son como una hilera de orugas, **subordinadas de subordinadas de subordinadas de una oración principal**, que acaban por desintegrar el mensaje.
— El barroquismo suma **todo tipo de excesos** (por ejemplo, no hay un solo diálogo sin su matiz expresivo, aunque este sea innecesario: «*Hola —saludó—*». «*Hola —contestó—*».), que **ralentizan la trama** hasta niveles desesperantes.

El barroquismo tiende a una narrativa agarrotada, propia de quien confunde la buena literatura con un escribir afectado, poco natural y complaciente, ajeno al ritmo de los tiempos.

Comparemos un **texto escrito desde el barroquismo**…

> Durante una tarde calurosa de verano, un vetusto anciano se hallaba bajo la sombra que le otorgaba una parra que su patio recorría, aspirando plácidamente el humo de su pipa de madera de boj, feliz, observando de reojo a su pequeña nieta, la cual se distraía infinitamente emocionada con sus muñecas preferidas en el suelo arenoso del jardín.

…con su **versión sencilla**:

> Una tarde de verano el abuelo comprobaba la madurez de las uvas de la parra sin quitarse la pipa de la boca, al tiempo que de reojo vigilaba a su nieta, que jugaba con sus muñecas en un arenero.

Y ahora marquemos los elementos erróneos más elocuentes de la primera versión:

> Durante una tarde calurosa de verano, un vetusto anciano se hallaba bajo la sombra que le otorgaba una parra que su patio recorría, aspirando plácidamente el humo de su pipa de madera de boj, feliz, observando de reojo a su pequeña nieta, la cual se distraía infinitamente emocionada con sus muñecas preferidas en el suelo arenoso del jardín.

Apenas cuesta trabajo detectar cada uno de los excesos que destruyen la posible calidad del texto: un adverbio de tiempo y un adjetivo innecesarios *(Durante, calurosa),* palabras de las que se desconoce el significado y, por ende, se utilizan mal *(vetusto),* rimbombancias *(otorgaba),* un desorden de sintaxis que busca un refinamiento inadecuado *(su patio recorría)*, un adverbio de modo acabado en «-mente», cuyo significado se da por hecho *(plácidamente)*, un sustantivo, una preposición y un adjetivo innecesario *(madera de boj)*, un adverbio de modo innecesario *(feliz)*, un adjetivo prescindible *(pequeña),* un pronombre en desuso (*la cual*), una exageración que roza el ridículo *(infinitamente emocionada*) y un adjetivo superfluo *(preferidas)*. Por supuesto, el autor que busca el barroquismo no ha tenido en cuenta la capacidad del lector para completar, por sí mismo, un texto más sencillo.

Interrogantes universales

El **lector universal es un hombre o una mujer como nosotros**: ríe y llora, goza y sufre, ama y aborrece, nace y muere. Autores y público hemos llegado al mundo de la misma forma, hemos experimentado las mismas etapas de crecimiento físico y psíquico, nuestros órganos cumplen las mismas funciones, razonamos y necesitamos dormir, con el paso del tiempo vamos sufriendo un desgaste físico y neuronal y llegamos —antes o después— a nuestra muerte. Si además formamos parte de una civilización concreta, nos condicionan parecidos registros culturales.

Pero, en el fondo, poco importa el lugar donde cada ser humano haya visto la luz, la raza y cultura a la que pertenezca, el relato que haya recibido de la Historia para que le asalten —de manera más o menos incisiva— **idénticas preguntas existenciales**: *quién soy, quién es el otro, de dónde vengo y hacia dónde me dirijo, qué puedo saber, qué debo hacer, por qué tengo que morir, qué hay más allá de lo tangible, cómo puedo colmar mi anhelo de eternidad…* La humanidad ansía ser feliz, compartir, amar, someter, recibir y entregar en este mundo caracterizado por la dualidad entre *el bien y el mal, la verdad y la mentira, el principio y el fin, la fealdad y la belleza, lo mortal y lo inmortal…*

Si **la literatura trata acerca del hombre y sus enigmas** (también cuando se presenta en forma de **fábula**, en la que los animales adquieren cualidades humanas), **toda novela plantea interrogantes existenciales**. Está compuesta por **un escenario exterior** (los lugares vinculados a cada pasaje y su atrezo, la apariencia física y los movimientos de los personajes) y **un escenario interior** (la personalidad de cada uno de los protagonistas, sus pensamientos e intenciones), **ambos al servicio de un argumento**.

Con este **doble escenario** el autor va despertando nuestros sentimientos, que son la **traducción emocional de lo que captamos a través de la lectura.**

Sentimientos y emociones

Sobrecoge el **poder de la ficción para activar estados momentáneos de ánimo**: una sola novela puede tocar todos nuestros afectos.

Al escoger un libro partimos de una **posición neutral** (todavía no nos hemos involucrado en sus mensajes), pero a medida que leemos nos vamos dejando llevar por las sorpresas, **hasta caer cautivados**. Pasamos de un estado de paz al miedo, del valor a la cobardía, de la mesura a la ira, del gusto a la repulsión, de la tristeza a la alegría… Un sinfín de emociones están agazapadas tras la tinta, decididas a pegarse como velcros a nuestro corazón. Si los personajes padecen, sufrimos con ellos; si se enamoran, nos embelesamos a su lado; si fallecen, los lloramos.

Pero **cuando los sentimientos se desbocan**, **se convierten en una trampa peligrosa**. Para sacarles el máximo partido hay que domarlos, dominarlos y contenerlos, dada su habilidad para sobrepasar su **función de consecuencia** (al protagonista le sucede algo que enciende en el lector una emoción) y **convertirse en causa** (antes de que al protagonista le suceda algo, el escritor solicita al lector que vaya activando esa emoción). Si no se les pone coto, si no los tenemos bien sujetos, se harán dueños de nuestra narración mediante una **forma afectada y mentirosa**, que causará el efecto contrario de lo que buscamos.

Valoremos este comienzo de novela:

> En el interior de una casa bañada por la luz crepuscular había una mujer rota por el dolor. Un manantial de lágrimas arrasaba sus ojos, escocidos de tanto padecer, llegando a calcinar su corazón de madre. A pasos cortos iba de un lado al otro del saloncito, entre suspiro y suspiro; apenas le quedaban fuerzas. En su mano llevaba una carta con la tinta emborronada por el llanto.
>
> —No, hijo mío… ¡No! —repetía con angustia mientras se la apretaba al pecho.
>
> Unos espasmos de tristeza la obligaron a buscar apoyo en el espaldar de un sillón. Nunca creyó que se pudiera sufrir con tanto tormento, que la pena se clavara en las entrañas con tanta profundidad, que las lágrimas tuvieran la quemazón de la lava.
>
> De pronto se derrumbó en el suelo, desmayada.

Es muy difícil encontrar un lector que al leer estas líneas no se haya sentido atosigado por la intencionalidad del autor, que no está puesta en el discurso novelístico (El **personaje A** vive una serie de acontecimientos que le obligan a cambiar, motivados por los **personajes B, C, D**…) sino en apoderarse —antes de que se sepa quién es quién y qué es lo que le sucede a quién— de sus emociones mediante una apelación forzadísima.

La explosión actual del sentimentalismo en el cine, en las series de televisión, en la música comercial, en las redes sociales y en tantos otros elementos, **tiene consecuencias muy negativas en la literatura**, que pasa de interactuar con la inteligencia del lector a hacerlo exclusivamente con sus pasiones.

Reconozcamos que se trata de un recurso que garantiza una exitosa propagación de ciertas novelas dirigidas a una mezcolanza globalizada de lectores, que no conoce niveles cognitivos ni fronteras. El sentimentalismo puede hacer que el libro pase a ser un producto de características industriales, un bien de consumo, un eslabón en la cadena de un negocio en el que juegan muchos intereses.

¿Esto es lo que demandan, por ejemplo, los adolescentes? Sin duda, después del empeño social por su desarme intelectual. Pero **no solo son los adolescentes quienes aguardan un sentimentalismo sin restricciones: se ha convertido en una solicitud por parte de los lectores de todas las edades**.

Obligados a defendernos

El joven —y el adulto— seducido por la literatura sentimental disfrazada de epopeya, aventura, romance… es tan capaz de beberse las miles de páginas de un serial (lo que incorrectamente ahora se denomina *saga*) como incapaz de encarar cualquiera de las novelas cargadas de pasión contenida de las hermanas Brontë o de Jane Eyre (colmadas de sentimientos), las de carácter romántico de Stefan Zweig o famosos títulos que han sido adaptados al cine de forma memorable (*Lo que el viento se llevó*, de Margaret Mitchell; *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas), por no hablar de obras magnas vinculadas al amor, la esperanza o la pérdida, como *Los novios*,

de Alessandro Manzoni, *Ana Karenina*, de León Tólstoi o *Madame Bovary*, de Gustave Flauvert.

La rendición al sentimentalismo implica una renuncia al talento, ya que nos obliga a triturar la naturalidad de nuestro oficio. No nos preocupará que el lector discurra a partir del texto, sino que se quede *enganchado* a él mediante requerimientos fáciles, artificiales, fintas de ilusionista con muy poco interés literario.

Si durante el proceso creativo mantenemos presente al **lector universal**, domeñaremos al sentimentalismo, que de por sí es capaz de llevarse por delante un relato prometedor.

Me permito remachar el axioma de que el **lector universal** quiere colaborar con la novela de manera activa, suplir con su imaginación lo que la voz del narrador o los personajes han preferido no detallar (en ocasiones por pudor o por esa aparente imperturbabilidad llena de elegancia ante lo sensible, que calla lo que otorga). **El buen lector quiere que el autor active sus sentimientos, no que se aproveche de ellos**.

Pero hay escritores noveles convencidos de que **el sentimentalismo** es un estilo literario tan aceptable y respetable como otros. Se equivocan: **no se trata de un estilo sino de una concesión a lo fácil**.

El sentimentalismo es a la buena novela lo que las letras de las canciones empalagosas a la poesía de calidad.

— Hay sentimentalismo en una redacción presuntuosa, ostentosa, sobrecargada y fundada en el efectismo.
— También en aquella que, por exceso, aspira a reproducir los rasgos románticos de algunos buenos escritores, pero incidiendo únicamente en lo emocional y lo folletinesco.

Por supuesto **no me refiero al folletín como género** (la novela por entregas), método habitual de publicación en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, que aprovechó la difusión y permeabilidad de la prensa escrita para llegar al gran público. Charles Dickens y Wilkie Collins en Gran Bretaña, Víctor Hugo y Alejandro Dumas en Francia o Benito Pérez Galdós en España utilizaron este método de entregas parciales que, más tarde, se editaron en forma unitaria. (En el caso de Dickens y Dumas está constatado que, dada la dimensión de su trabajo, se veían obligados a recurrir a un **grupo de redactores**, lo que vendría a ser el *equipo de guionistas* de una producción audiovisual, a quienes no se les ofrecía el derecho a figurar ni siquiera en el **vuelto de portada**).

De los recién citados, ninguno fue un autor preso del sentimentalismo. Muy al contrario, son **auténticos maestros** que firmaron obras que todo aquel que pretenda ser escritor debería leer y releer para entender qué es una novela de gran extensión escrita en el momento de mayor popularidad del género. En sus obras (*David Copperfield*, *La*

dama de blanco, *Nuestra Señora de París*, *El conde de Montecristo*, *Fortunata y Jacinta*…) hay pasajes donde sus protagonistas aparecen con los **sentimientos a flor de piel**: viven arrebatos de amor, sufren estados depresivos con paroxismo, cargan con una soledad afilada, van de página en página ofreciendo el corazón a unos y a otros, cometen errores causados por la vehemencia con la que actúan… Pero como **representan la época en la que fueron escritas**, no solo les concedemos toda clase de indulgencias sino que admiramos la forja del temperamento de esos personajes que saltan de pasión en pasión.

> …le pregunté si podía mirar y, al darme su permiso, observé a través de los cristales y la vi sentada trabajando; la vi; y era la más hermosa criatura del mundo: pequeñita, con sus grandes ojos azules que habían penetrado en mi infantil corazón (…) y había tal decisión en su rostro brillante, mezclada con mucho de su antigua expresión caprichosa, que me pareció justificado todo lo que había oído. Pero no había nada en su belleza, estoy seguro, que pudiera hacer esperar otra cosa que bondad y felicidad y una vida tranquila y dichosa.

Esta maravillosa descripción que David Copperfield hace de Emily —una niña— (primer capítulo de la segunda parte de la novela homónima de Charles Dickens), es propia de la literatura victoriana, en la que el uso de cada palabra adquiere una plástica aterciopelada que, si bien nos emociona, no daríamos por válida en un texto contemporáneo.

La falta de contención provoca vergüenza ajena en el lector, a veces desde el mismo título de la novela: Perdona si te llamo amor; Tú, simplemente tú; Tengo ganas de ti; Tres veces tú… de Federico Moccia y otros autores para adolescentes. Más grave es el bochorno a causa del contenido, como experimentamos ante las obras de Paulo Coelho, en las que muchas frases están redactadas con una pretendida finura que les da un **marchamo de eslogan pomposo.**

Novelitas de amor a veinte duros

La mayoría de este tipo de novelas de buscada cursilería trata del amor. Un amor resueltamente *rosa* con no pocas trazas *verdes*. **El erotismo poco intuitivo, que pasa por alto el arte de la sutileza y la elipsis, manifiesta su descortesía con el lector, al que pretende hacer cómplice y cautivo.**

Por otra parte, esta literatura abusa de **personajes almibarados**: desde príncipes azules (ataviados con armadura, espada y capa, o con las desenfadadas vestimentas para ir al instituto, o con el traje y la corbata exigidas en una oficina) a caballeros de baile de salón (a ritmo de vals o de *rap*); desde espíritus metafóricos de distintos sentimientos a ángeles según la retórica del *new age*; desde bellas heroínas de físico propio de un anuncio de perfume (dispuestas a vivir fuertes experiencias) a adolescentes desbordados por la

emotividad y la testosterona. Todos ellos transitan, frecuentemente, por una atmósfera casi irreal en la que la naturaleza (eso que llaman *medioambiente*) cobra una categoría sagrada y el cobijo familiar de los protagonistas tiene dejes previsibles de autoridad exagerada, control, imposición e incomprensión. **Son novelas que se acomodan a los vaivenes *obligatorios* del pensamiento actual y colaboran a fabricar las molduras ideológicas de nuestro tiempo**.

Una pobre mujer de aspecto estrambótico descansó durante años en un portal adyacente a mi casa. La recuerdo con sus medias chillonas, un abrigo de pieles raídas, unos cuantos collares pasados de moda, los ojos exageradamente embadurnados en purpurina, los carrillos untados en maquillaje, el cabello teñido con poca habilidad y un sempiterno cigarro en las comisuras de la boca. Sentada en un escalón garrapateaba octavillas que después salía a vender a las puertas de los cines.

—¡Poemas de amor a veinte duros!... —pregonaba unas veces—. ¡Novelitas de amor a veinte duros!... —ofrecía en otros momentos.

Seguro que no eran una cosa ni la otra (los poemas no se componen a granel y una octavilla no ofrece espacio, por supuesto, para una novela, aunque a su nombre se le sume un diminutivo), sino el curioso medio con el que conseguía algo de dinero. Sus breves esquelas estaban llenas de tópicos románticos… a veinte duros.

Salvando las distancias y, sobre todo, la extensión, algunas de las narraciones de corte sentimental que llegan a las editoriales (sobre todo antes de que pasen por la pericia de un corrector encargado de mejorar la calidad de los textos que van a publicarse) podrían llevar el nombre de aquella estrafalaria autora.

Sabemos que el amor no es el único caudal del sentimentalismo; podemos aplicar un aire exagerado a cualquier emoción. Por eso a mis jóvenes alumnos les prevengo acerca de esta deriva: «¡Ojo con el dramatismo hiperbólico», tan común cuando el desenlace de sus relatos va ligado a la enfermedad o a la muerte del protagonista principal o de algún secundario (el cáncer, por ejemplo, les ofrece la excusa perfecta para recrearse en una despedida lacrimógena. Lo mismo hacen con un accidente o con el suicidio). Es cierto que muchos de ellos no han tenido apenas roce con el final de la vida. Contemplan la muerte, la enfermedad y el dolor con ingenuidad, mediante lugares comunes. Aunque estas tres situaciones sean cimiento de la literatura universal, a causa de su edad temprana buscan suplir con sentimentalismo el esfuerzo que les supondría la contención o la exploración de tramas que exijan una documentación previa, grandes dosis de imaginación así como horas —días, meses— de trabajo.

[1] Al *bestseller* le persigue un dudoso marchamo, no a causa de su envidiable propiedad de ocupar los primeros puestos en el listado de las novelas más vendidas durante un periodo concreto de tiempo, sino por no dar al lector otro fruto que el entretenimiento.

8. Literatura negra, literatura luminosa.

Tremendismo, humor grueso, terror y pesimismo

Encuentro que entre los narradores noveles hay cierto gusto por el **tremendismo**. Quizás no entiendan que esta corriente conlleva una escritura sentimentalista de tintes exacerbados, dirigida a las vísceras y no a la intuición del lector inteligente. Encontramos **tremendismo** en la **violencia gratuita**, por ejemplo, o en el regodeo del autor al hacer uso de algún **elemento macabro difícil de soportar** para buena parte del público, incluso en el empleo de un **lenguaje innecesariamente grosero o en la voluntad de ofender o escandalizar**.

De nuevo me veo obligado a introducir un matiz: al mencionar el **tremendismo** no incluyo algunas obras señeras de, por ejemplo, la posguerra española. *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, cuyo realismo salvaje puede herir a determinados lectores, es el paradigma de la excelencia en el uso de esta modalidad novelística. De hecho, hay **valiosos episodios tremendistas** en buena parte de la literatura universal porque la violencia (el odio, el crimen) es inherente al hombre que decide abandonarse a lo peor de sí mismo, así como al que crece mediatizado por experiencias bárbaras sufridas desde la infancia y al que se ve espoleado a sobrevivir mediante comportamientos abyectos (los relatos de guerra compendian todas las fechorías de las que es capaz la condición humana). Pero cuando el **tremendismo** mediatiza todos los elementos de una novela, tendremos que pensar que se debe a las **carencias del escritor**, incapaz de manejar contrapesos al colocar lo sórdido, lo repugnante, lo violento… por encima de la estructura y la trama, por encima de la justificación de los personajes y de sus acciones.

El tremendismo es una **literatura gore**, delirante en sus planteamientos.

Ateniéndonos, por ejemplo, a la autopsia de la víctima de un asesinato atroz, planificado con cuidadoso salvajismo por un psicópata, al novelista no le resultaría complicado perturbar a su público con toda clase de detalles morbosos (incidir en texturas y olores desagradables; reproducir con fidelidad, paso a paso, el ritual espeluznante de una tortura

lenta de especial ensañamiento), pero lo meritorio, prueba de una magnífica desenvoltura, sería que aplicase unas pinceladas descriptivas, nada más, para no caer en lo grotesco o vejatorio. Lo fácil es lo primero. Lo literario, lo segundo.

El **tremendismo** es una licencia tan gratuita como el **humor grueso** cuando existen maneras no invasivas de narrar aquello que de otro modo puede llegar a ofender por su explicitud (otra vez advierto sobre el desprecio actual a la *elipsis*, recurso narrativo que valora la dignidad del lector e, incluso, la de los personajes de la obra literaria). El **humor grueso** puede romper el tino de una novela divertida, como el **tremendismo** reventar un buen argumento policiaco o llevarse por delante una **novela negra** que partiera de interesantes mimbres.

Al hablar del **tremendismo** y del **humor grueso** nos referimos a un sentimentalismo que transgrede de tal manera las lindes de lo humano, que hace saltar cualquier historia en pedazos. Su telaraña se extiende fácilmente a la **literatura de terror**, un género con el que **el novelista pretende avivar el miedo**, pero que cuando cae en un énfasis exagerado y truculento se puebla de tópicos que lo invalidan. En estos casos, el pánico se va licuando a medida que se sucede la concatenación de situaciones gastadas por leídas y vistas repetidamente, perjudicadas además por la elección de expresiones, registros o epítetos vinculados culturalmente al horror:

> Cayó la noche, presidida por una luna llena de fulgores fríos. La casa había tomado un aspecto amenazante. Sus ventanas se le antojaron al doctor, que contemplaba la vetusta construcción desde la mitad del jardín, como las fauces abiertas de monstruos llegados directamente del averno. Un frío penetrante, como un cuchillo de hielo, le atravesó el pecho. Hubiese querido escuchar el rumor del pueblo, el tañer de las campanas de la iglesia, el cantar de los insectos nocturnos y hasta el croar de las ranas de la fuente, pero todo estaba en silencio, a pesar de que las ramas de los árboles del bosque que rodeaban la mansión se balanceaban en un espantoso aquelarre de viento mudo. De pronto, el doctor descubrió una forma humana en el ventanal del salón, que se paseaba de un lado al otro. Parecía una mujer. ¡Era una mujer! Llevaba ropajes antiguos y su piel ofrecía la misma blancura nacarada de la luna, enmarcada por la negrura de su cabello azabache. Aterrado por aquella visión pavorosa, se quedó sin respiración durante unos momentos.

Para completar este repaso de **los destrozos** que causan **los sentimientos exagerados** en nuestros escritos, tengo que abrirle un espacio al **pesimismo**. No al que utilizamos por requerimiento de algún personaje o pasaje concreto de la novela —lo que puede ser una decisión acertada por parte del escritor, si lo demanda la historia—, sino al pesimismo que espolvorea toda una obra literaria, incluso una carrera novelistica. Las situaciones deprimentes, las atmósferas sucias, los actores sin una sola virtud, las relaciones humanas dañinas, la ausencia de redención, la sexualidad procaz, el lenguaje indecoroso o vejatorio, la dureza, la impavidez ante las desgracias, los odios de clase, los rasgos gruesos que definen a padres y madres, a empresarios, patronos y clérigos, la explicitud al retratar la intimidad como si el narrador actuara de *voyeur*, la ausencia de pudor… son características de este tipo de literatura.

Durante décadas, en la vieja Europa hemos aceptado un **falso silogismo: la cultura es desesperanza**. El optimismo, incluso una visión ecuánime de la realidad, se considera, por parte de la *intelectualidad*, un planteamiento equivocado, ajeno a nuestro tiempo, infantil incluso e incompatible con la misión del arte. Por eso algunos cenáculos de la crítica arrinconan buena parte de las novelas contemporáneas escritas en positivo (aquellas que, sin ignorar los aspectos negativos de la trama y de los personajes, no ceden a la desesperanza ni, por supuesto, contaminan al lector con el peso de un desengaño vital), negándoles el derecho a ocupar un lugar merecido en el ágora de la mejor ficción. Esta manipulación alcanza lo burdo cuando ignora a aquellos autores y aquellos títulos que, además de ser optimistas, buscan trascender lo narrado al dotarlo de un valor moral positivo, como sucede en la obra de José Luis Olaizola.

La vocación trascendente de la novela

Participo de **una reflexión cargada de ironía** que escuché al periodista turinés Vittorio Messori quien, antes de experimentar un proceso de conversión al cristianismo, formó parte de la vanguardia intelectual italiana que **hacía ascos a la literatura con cierta trascendencia** (se refería, en concreto, a la elaborada por autores católicos comprometidos con su fe). Messori no mostraba empacho al reconocer que **la intrascendencia de algunos novelistas caracterizados por sus «valores» se debe a la objetiva mala calidad de sus libros o al empeño en narrar, en exclusiva, para un público cautiv**o.

> Religión, moral, principios, didactismo y, por supuesto, ideología, en ningún caso eximen de las calidades técnicas que el lector espera encontrar en una buena novela.

Me guía *La carta a los artistas* de san Juan Pablo II, el papa literato (autor de ensayos, poemarios y obras teatrales), en la que proponía, en el umbral del año 2000, **devolver al arte (a la literatura) su misión original**:

En contacto con las obras de arte, la humanidad de todos los tiempos —también la de hoy— espera ser iluminada sobre el propio rumbo y el propio destino, teniendo en cuenta que Dios es el primero y principal Artista, que *trasmite al artista humano un destello de su sabiduría trascendente, llamándolo a compartir su potencia creadora*.

La novela debería jugar un importantísimo papel intelectual, más allá del mero entretenimiento, por más que entretener siga siendo su misión principal. **La novela tiene que hablar de tú a tú al lector para situarlo, de una manera invisible (es decir, que no aparece explícitamente en el texto), frente al conocimiento de sí mismo gracias a los avatares que sufren y gozan los personajes a lo largo de la trama**.

El escritor consciente de la calidad de su obra, cuando se topa con el muro casi infranqueable de la publicación, distribución y venta de sus novelas a través de los **canales tradicionales**, se desmotiva al ver cómo **los libreros** se ven abocados a **ofrecer sus mejores expositores a una narrativa de baja calidad estilística y argumentativa**. Más aún al cerciorarse de que buena parte del negocio literario *analógico* está en manos de las **grandes superficies** (están desapareciendo las librerías de barrio, en las que el librero juega un papel fundamental gracias al conocimiento que tiene del cliente y sus gustos), donde al tiempo que hacemos acopio de alimentos, productos de higiene y ropa, podemos meter en el carro de la compra una novela.

Frecuentemente en un **supermercado** o en una **tienda de miscelánea en la estación del tren o de un aeropuerto**, dada la escasez de espacio físico así como la ausencia de empleados con capacidad para asesorar, solo se oferte **ficción de rápido consumo**. Pero cada tiempo trae sus oportunidades: admitamos que la **compra *on-line*** nos pone la totalidad de los catálogos a golpe de un sencillísimo *clic*. ***Internet* ha resucitado la oferta, la difusión y la venta de toda clase de obra literaria, y hay que saber aprovecharlo**.

¿Qué hacemos con el corazón?

Espero no haber dado una idea equivocada acerca de la **sensibilidad del escritor** al desgajarla de toda clase de sentimentalismos. El novelista debe volcar en sus ficciones aquello que siente (y aquello que razona y aquello que cree).

> La labor del escritor debe percibirse como un ejercicio de rica y exquisita sensibilidad, siempre al servicio de la historia (nunca al revés).

El ser humano —origen y destino de los sentimientos— es la única materia sobre la que podemos novelar (y con el ser humano, su entorno y circunstancias). **Nuestros personajes** (sean animales como los de *Rebelión en la granja*, de George Orwell; flores y árboles como los de *El claro del bosque*, de Marisa Madieri; alienígenas como los de *La guerra de los mundos*, de G. H. Wells o habitantes de lejanos planetas como los de Edgar Rice Burroughs en sus numerosos seriales novelísticos) sondearán emociones constructivas y/o destructivas, que les darán la solidez necesaria para que **el lector decida adoptarlos como propios y así entregarles**, durante el tiempo que dedique a la lectura, el **dominio de su conciencia**.

Percibir y transmitir sentimientos es esencial en este oficio, pero desechemos la imagen del novelista como una persona sensiblera, coaccionada por explosiones internas de amor y dolor, especialmente turbada por una cualidad estética descomedida, como si fuera un remedo en prosa del rapsoda más afectado. **La sensibilidad es un don individual e íntimo**, cuya formación (sí, la sensibilidad **debe de estar formada,**

educada y trabajada) dependerá de los rasgos de nuestra personalidad, de nuestros lazos familiares, de nuestras experiencias sensoriales, de nuestros recuerdos, de nuestras habilidades y aficiones, de nuestro crecimiento humano e intelectual, de nuestro interés (curiosidad) por otras manifestaciones artísticas y, sobre todo, de nuestras lecturas.

Sirviéndome de una hipérbole, **el novelista está investido con propiedades divinas** (la virtud de manejar las palabras para convertirlas en relato, como un rey de Frigia que, liberado de la tosquedad de trocar los objetos en oro los vuelve fantasía) que le **exigen ingenio y comedimiento en el uso de las emociones**. La novela es un género que pende del hilo que une **el corazón del escritor** (cuajado de imágenes, secuencias, diálogos…) con **su destreza literaria**. Si cargamos esa correa de transmisión con una explosión superlativa de sentimientos, el amor, la tristeza, el odio, la frustración, la pérdida… **colmarán todo el espacio narrativo en una burda sobreabundancia**.

No es fácil de entender este discurso; mucho menos transmitirlo. Por eso me remito a los fragmentos de tres novelas que juzgo de exquisita sensibilidad, claro ejemplo del poder embriagador de los sentimientos utilizados como medio, más allá de la forma, siempre al servicio de la historia.

1. Sentimiento de dolor:

> Entonces sucedió algo hermoso. La calle se puso en movimiento para visitarme. Olvidaron que yo era el diablo con figura de persona. Vino don "Miseria y Hambre" y me llevó torta de maría-mole. La negra Eugenia me trajo huevos y le rezó a mi barriga para que dejara de vomitar.
>
> —El hijo de don Pablo se está muriendo…
>
> Me decían cosas agradables.
>
> —Tienes que curarte, Zezé. Sin ti y sin tus diabluras la calle está muy triste.
>
> (…)
>
> Pero unos pocos días después acabó. Estaba condenado a vivir. Una mañana Gloria entró, radiante. Yo estaba sentado en la cama y miraba la vida con una tristeza que dolía.
>
> —Mira, Zezé.
>
> En sus manos había una flor blanca.
>
> —La primera flor de Minguito. Pronto será un naranjo adulto y comenzará a dar naranjas.
>
> Me quedé acariciando la flor entre mis dedos. Ninguna cosa más me iba a hacer llorar aunque Minguito estuviera intentando decirme adiós con aquella flor. Él partía del mundo de mis sueños hacia el mundo de mi realidad y de mi dolor.

(*Mi planta de naranja-lima*, José Mauro de Vasconcelos).

2. Sentimiento de estética ante el paisaje:

> Los que hayan leído mi libro "Lejos de África" recordarán que una mañana de Año Nuevo, antes de la salida del sol, cuando las estrellas, a punto de retirarse y desvanecerse en la cúpula del cielo, aún pendían de él como grandes gotas luminosas, y el aire quieto tenía aún la extraña limpidez y la profundidad de agua de fuente del alba de África, yendo yo en coche con Denys Finch-Hatton y Kanuthia, su chófer kikuyu, por una pésima carretera de la reserva de los masai, maté un león que hallé sobre una jirafa muerta.

(*Sombras en la hierba*, Isak Dinesen).

3. Sentimiento de amor:

—Helena… te quiero.

Y Helena, serena, sin dejar de mirarme a los ojos, grave y hermosa, se fue dejando atraer, y cuando tuvimos los labios muy cerca, me dijo:

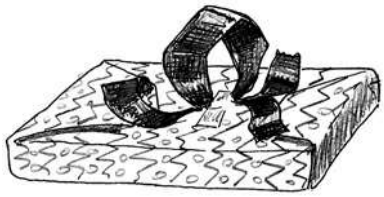
—Y yo a ti más.

Y yo bebí el aliento de aquellas palabras; las bebí, las respiré, no las oí.

No hablamos más. Íbamos juntos, solos, entre el silencio del crepúsculo. Íbamos solos entre el silencio del mundo. Solos entre el silencio del tiempo. Solos para siempre. Juntos y solos, andando juntos y solos entre el silencio del mundo y del mar y del mundo, andando, andando. Y todo era como un gran arco y nosotros lo íbamos pasando y al otro lado estaba nuestro mundo y nuestro tiempo y nuestro sol y nuestra luz y nuestra noche y estrellas y montes y pájaros y siempre…

(*Helena o el mar del verano*, Julián Ayesta).

9. Los protagonistas del negocio.



Editorial

Una novela en el mercado es el resultado de una producción compleja. Entre otras razones porque se fragua en un espacio íntimo de casi absoluta libertad: el ámbito creativo del escritor.

La editorial es la única que puede ponerle límites, ya que soporta la carga económica y, lógicamente, vela por sus intereses.

Respecto a la posible llegada de un nuevo título a las librerías, caben distintas posibilidades:

1. **Que el autor sea quien ofrezca a la editorial un texto acabado o un proyecto de novela**. En el primer caso, recomiendo la confección de **un dosier de pocas páginas** (dos, tres a lo sumo) que contenga **información del novelista** y una **sinopsis del argumento**, acompañado por las **primeras quince páginas del libro**. Si la editorial se muestra interesada, le solicitará todo el manuscrito.
2. **Que la editorial busque al autor para encargarle una novela** que se ajuste a una serie de condiciones (género, extensión, colección a la que va a pertenecer, etc.).
3. **Que el autor tenga firmado un acuerdo de exclusividad con la editorial** para un número concreto de novelas, cuyos originales deberá entregar en unas fechas determinadas por contrato.
4. **Que el autor se haya presentado a un premio de novela y lo haya ganado** (primer premio, segundo premio, accésit…), y que entre los compromisos adquiridos por la entidad convocante figure la publicación del manuscrito. Algunas veces y por distintas causas, aunque el original no haya sido designado por el jurado como merecedor de un puesto con derecho a premio, la editorial puede mostrar interés en publicarlo, desvinculándolo previamente del certamen en cuestión.
5. **Que la editorial haya comprado los derechos de traducción** (en el caso de que esta sea necesaria) **y publicación de un libro editado en otro país**.

También puede haber comprado los derechos de traducción y publicación de **toda la obra de un autor** que escribe para un sello del extranjero (novelas publicadas hace un tiempo, novelas recientes y futuras novelas). Hay editoriales que pertenecen a multinacionales dueñas de distintos sellos o marcas, y traducen y publican a los autores extranjeros que forman parte de *la casa*. Así se entiende el origen de algunos fenómenos literarios de dimensión mundial.

Los escritores deberíamos dominar el panorama editorial, conocer el nombre de los sellos y las colecciones que manejan (de novela histórica, novela negra, bestseller, policiaca, de autor...). Lanzarnos en frío a buscar una editorial, además de obligarnos al azaroso (y en ocasiones caro) envío de originales, es una estrategia equivocada o, si se prefiere, una dispersión de fuerzas. Cuanto más concretemos nuestro objetivo, más sencillo nos resultará dar en el blanco. Lo mismo en cuanto a los **concursos literarios**: deberíamos elegir solo aquellos que se adecúen a la naturaleza de nuestro trabajo, o bien aquellos que tengan determinado prestigio, siempre a tenor de nuestras posibilidades objetivas.

Cada editorial cuenta con un **grupo de lectores** encargado de hacer una valoración de nuestros manuscritos. Suelen ser filólogos y les cabe la responsabilidad de revisar a fondo el texto una vez el consejo editorial lo haya aprobado.

Muchas editoriales rechazarán nuestro original sin molestarse en comunicárnoslo. Otras lo rechazarán a través de una carta-tipo, sin pararse en detalles. Y aunque haya más de dos que lo quieran, una —¡solo una!— terminará por publicarlo.

Agente literario

Es el profesional que representa al autor ante la editorial. Su labor no es meramente administrativa: acompaña a su cliente en todos los momentos, desde que la novela es solo un proyecto y hasta mucho después de que llegue a las librerías. Incluso **puede salir en su búsqueda** cuando la **agencia** recibe un encargo, por parte de la editorial, de encontrar un escritor *ad hoc* para una novela en particular.

Del **agente literario** depende:

1. **Seleccionar la editorial** adecuada para el escritor o para cada una de sus novelas.
2. Conocer y alentar el proceso creativo del texto, en un **compromiso de servicio que conlleva un trato íntimo autor-agente** para colaborar en la **solución de**

todas las necesidades y contratiempos que puedan asaltar al escritor, desde los más corrientes (la gestión de un viaje) a los más específicos (el estudio del contrato de edición, aportando cambios y mejoras en beneficio de su cliente; seguimiento en el cumplimiento de los plazos de entrega por parte del autor o, por el contrario, negociación con la editorial en caso de retraso, que es una contingencia habitual; renovación o rescisión del contrato, etc.).

3. **Hacer de puente entre el autor y la editorial**, de tal forma que aquel pueda centrarse en su trabajo creativo sin que le afecte nada ajeno al mismo.
4. **Proponer cambios en el texto, reorientar el libro, sugerir un título y asegurarse de que la redacción final no tenga errores**. El agente se adentra en el espacio del novelista, invade de alguna manera su privacidad creadora, se pasea por su obra todavía en edificación… Como todo representante de artista, llega a convertirse en confidente y, más de una vez, en paño de lágrimas.
5. Liderar el control en el **proceso material de la edición** (diseño de portada e interiores, plan de comunicación, organización de presentaciones y cualquier otro medio de difusión de la novela, etc.).
6. Gestionar los **cambios y mejoras** necesarias para las nuevas ediciones, la **venta de derechos** de la obra a **otros idiomas**, la venta de derechos para la adaptación al **cine o la televisión**, etc.
7. **Acudir a las distintas ferias del libro** que se celebran por el mundo (Frankfurt, Alemania; Guadalajara, México…) para presentar y vender el catálogo de sus autores a sellos editoriales extranjeros, en el caso de que el contrato recoja esa prerrogativa.
8. Dar seguimiento a los **compromisos editoriales recogidos en el contrato** (pago de derechos de autor, número de ejemplares de cortesía para el autor correspondientes a la primera edición y a las ediciones sucesivas, compra ventajosa por parte del escritor en caso de destrucción de obra, rescisión, etc.).

Al agente le corresponde un porcentaje de los derechos de autor a cargo del novelista.

Hay que valorar lo que el agente puede aportarnos, del mismo modo que la agencia valorará los beneficios económicos que podría recibir de nuestros libros liquidados por parte de la editorial.

Si no contamos con el servicio de una agencia literaria, deberemos negociar todo lo señalado nosotros mismos.

En este caso, podemos conformarnos con un **papel pasivo** (una vez firmado el contrato y entregado el manuscrito, depositamos toda la suerte del proyecto en la editorial) o

ejercer de *padres de la criatura* con todas las consecuencias, atendiendo los aspectos legales, de promoción y venta de nuestra obra.

Distribuidor

Un libro editado es un objeto que precisa llegar a las manos del lector. La editorial es responsable de producirlo y promocionarlo, así como de ordenar las sucesivas reimpresiones. Pero es **la distribuidora** la encargada de almacenarlo, difundirlo y cobrárselo al vendedor final (el librero). Escritura, edición y distribución son tres procesos distintos y a la vez complementarios: si se cumplen el primero y el segundo, se necesita forzosamente la suma del tercero.

Las distribuidoras son **empresas de logística** (algunas en exclusiva para el negocio editorial) que poseen **almacenes donde guardar y conservar los libros**. La imprenta los deposita directamente en esos almacenes, desde donde se llevan a cada punto de venta, en los que las novelas se quedan en depósito por un tiempo, hasta que la librería liquida a la distribuidora los libros vendidos y le devuelve el resto, o va solicitando más ejemplares a medida que vende su *stock*. **Será la distribuidora la que haga cuentas con la editorial según los porcentajes previstos por contrato**.

Sin una distribución eficaz (que llegue a los máximos puntos de venta y reponga las unidades vendidas en el plazo más breve posible) hay muchas posibilidades de que **el esfuerzo del novelista no reciba la recompensa merecida**. Por eso en la elección editorial también deberíamos tener en cuenta cuál es la empresa que *mueve* su catálogo, tanto en España como en los países de Hispanoamérica (si es que existe tal posibilidad).

> **Las distribuidoras** disponen de un **equipo de comerciales** que, al presentar las novedades al librero, inciden en unas obras más que en otras, según sean las expectativas de venta, animando a la instalación de expositores desmontables, por ejemplo, o a colocar sus novelas en los escaparates y en los lugares más visibles de cada comercio.

Si antes eran casi insalvables los problemas con los que se topaba una persona para comprar una novela en una población pequeña o para hacerse con un título publicado tiempo atrás, *internet* ha venido a facilitar las cosas: la página *web* de la editorial o de la tienda *on-line* actúa como el canal de distribución que pone el ejemplar en el domicilio del lector.

Punto de venta

La variedad de posibilidades a la hora de comprar un libro no conoce límites. Hay **librerías al uso** que, además de ofertar **novedades**, suelen tener un **fondo de novelas de**

largo recorrido (desde clásicos a ediciones de bolsillo; desde obras anteriores del escritor de alguna novela exitosa a títulos del mismo género). Englobo en este grupo a las papelerías que ofertan también literatura (sea esta o no el primer activo de su negocio), a las tiendas de prensa, a los quioscos…

Podemos recurrir a **grandes superficies** que nacieron con el libro como razón principal de su negocio, pero con el tiempo han ido diversificando su oferta (música, electrónica, viajes…). Otras, si bien ofertan una mezcolanza de productos, cuentan con importantes **departamentos de librería** (son uno de los principales puntos de venta para las distribuidoras). Por último, algunos **supermercados** dan al libro el mismo valor que a cualquier producto, como ya hemos visto, y no tienen vendedores especializados.

En muchas ciudades han florecido los **comercios de ocasión o de segunda mano**, una fórmula ventajosa para los amantes a la lectura que tienen baja capacidad adquisitiva. Estos comercios suelen comprar al por mayor y al por menor (el propio cliente puede negociar la venta de las novelas que guarda en casa), ponen a su gusto el precio de cada ejemplar y no rinden cuentas, pues en su negocio no juegan ninguna función el distribuidor, la editorial ni, mucho menos, el autor. Allí podremos surtirnos de novelas descatalogadas.

L**as librerías digitales** nos permiten tanto comprar un libro en papel (nos lo enviarán allí donde elijamos) como en formato *on-line*, para que lo descarguemos directamente en una serie limitada de dispositivos. Podemos adquirir nuestras novelas directamente en las páginas *web* de editoriales, librerías y grandes distribuidoras. Por otro lado están las plataformas que, junto a los libros, nos entregan programas de descarga y lectura. Dada la inmaterialidad del libro digital, crece el debate acerca de su precio y de la repartición de los porcentajes correspondientes para cada uno de sus actores.

Las bibliotecas públicas son el paraíso del buen lector. Además de guardar auténticas joyas desaparecidas del mercado, en muchas de ellas cabe la posibilidad de que el usuario sugiera la compra de los títulos que le interesan. La Ley contempla que aquellas situadas en localidades con determinado volumen de población, paguen una tasa en concepto de derechos de autor por la adquisición y préstamo de sus ejemplares.

10. Vivir de la escritu-ra.

Concursos

Concursos literarios hay muchos, muchísimos, quizás demasiados, diseñados para todo tipo de autores, desde el aficionado casual al novelista consagrado. El escritor profesional debería desechar todos aquellos que no tengan entidad suficiente para:

— Garantizar unos **premios dotados con esplendidez económica**.
— Garantizar la **publicación de la novela en una editorial comercial**.
— Garantizar la **difusión del autor y la novela premiada**.

El problema es que no hay concurso, como es lógico, que pueda asegurarnos un premio o una mención como finalistas. También sobre algunos de ellos sobrevuela la **duda del juego limpio**, especialmente en los relacionados con las **grandes editoriales**, bien porque son ellas las que los convocan, dirigen las deliberaciones e intervienen en el veredicto y, por supuesto, publican la novela ganadora; bien porque publican lo que otros han convocado, para lo que necesitan participar en el proceso de selección y elección.

Los miembros de los jurados solo valoran la selección de manuscritos realizada por ciertos lectores escogidos (de los que no se ofrecen datos), encargados de cribar los textos presentados según los criterios determinados por el sello.

1. **Los más importantes concursos literarios forman parte del negocio editorial**. Un gran premio implica un elevado gasto para el editor, que **debe asegurarse no solo la amortización de su inversión** (la cantidad asignada al ganador y finalista; el precio del acto de entrega de los galardones; la difusión de la convocatoria, del fallo, de la concesión del premio; la publicación de la novela y su promoción, etc.), **sino un beneficio por ser, en algunos casos, su gran apuesta de cada ejercicio**.

2. Hay una **segunda línea de premios** que pueden darnos muchas alegrías. Quizá la asignación no sea tan alta, ni la editorial sea capaz de una distribución medianamente eficaz. Sin embargo, todo suma. De hecho, he tenido la oportunidad de conocer a algunos escritores que, sin abandonar el nicho de las publicaciones vinculadas a certámenes de ayuntamientos de ciudades medianas y pequeñas, instituciones benéficas, asociaciones culturales… pueden presumir de un abultado historial literario, jalonado con **toda clase de galardones que les proporcionan prestigio y dinero**.

Autopublicación y autoedición

El autor siempre ha contado con la posibilidad de **autopublicarse**, una digna salida cuando **no desea que su obra entre en el circuito comercial** (entregará la novela a un número cerrado de lectores: familia, amigos, clientes…). En este caso, lo único que busca es la satisfacción de ver su trabajo —hasta entonces preso en un programa de ordenador o en un documento encuadernado con un espiral de alambre— bajo la apariencia de cualquier otro volumen de los que ocupan una biblioteca privada. Sin una particular labor de edición (quizá con la ayuda desinteresada de alguna persona dotada de conocimientos de maquetación), podrá cumplir su sueño mediante un desembolso asumible (lo que le cobre la imprenta), aunque sin abandonar un tierno nivel *amateur*.

También cabe la **autoedición**, en la que **el escritor**, como un hombre orquesta, **juega todas las bazas del proyecto**. Lo usual es que delegue en una serie de especialistas en edición, maquetación, impresión y distribución, que suelen pertenecer a una misma empresa editorial (más empresa que editorial), muchas veces ligada a una imprenta. Pero **se trata de un negocio paralelo a lo que entendemos como industria del libro**, dada su mínima penetración en las redes comerciales. El contrato que firman novelista y empresa editorial persigue, sobre todo, que el autor pague el **100% del precio estipulado por la impresión y por los servicios que va a recibir**. Estas editoriales no suelen disponer de un plan organizado de publicaciones ni tampoco de colecciones en las que ordenar su catálogo, formado por el batiburrillo de obras de todos los escritores que llaman a su puerta.

La **autoedición** a veces acoge temáticas que no tienen espacio en el sistema comercial (biografías de personajes poco conocidos, textos institucionales, autoayuda, religiones alternativas, magia, yoga, pseudociencia, etc.). Por supuesto, también novelas. Pero **al no poner filtros, al carecer del ejercicio propio del editor, al no pretender competir con los sellos comerciales, al ignorar los gustos e intereses de los lectores, sus libros forman una segunda, tercera o cuarta división que ni libreros, ni medios de comunicación ni críticos tienen en cuenta**.

A las grandes distribuidoras no les interesa este tipo de producto y los puntos de venta se restringen a los que el propio autor pueda recurrir por razones de proximidad.

Tanto en la **autopublicación** como en la **autoedición** el resultado físico del libro puede dejar que desear, ya que no se fabrica bajo los estándares habituales de calidad exigibles en el canal comercial, lo que se aprecia en la falta de revisión del texto, en su maquetación y en la impresión. Al ser tiradas cortas, la impresión será digital en vez de *offset*.

Las grandes distribuidoras *on-line* aceptan la venta de autoediciones, a las que el lector puede llegar con la misma facilidad que a las novelas publicadas bajo un sello editorial de garantía, como si ocuparan una misma línea de salida y estuvieran provistas de medios para alcanzar una misma línea de llegada, pero, en general, **el escritor autoeditado carece de control en la distribución, venta y liquidación anual de su obra, y es fácil que el lector se sienta decepcionado por la calidad del producto adquirido**.

Para **publicar una novela dentro del canal comercial,** el autor debe garantizar a la editorial tanto la **originalidad del texto** como la inexistencia de vínculos entre esa novela con cualquier otra editorial. Antes, el novelista puede proteger su obra en el **Registro de la Propiedad Intelectual**, donde quedará archivada una copia del manuscrito frente a posibles plagios totales o parciales. El acuerdo entre el autor y la editorial se refrenda en un **contrato firmado por ambas partes**, en el que se exponen todas las obligaciones y derechos en el marco de dicho proyecto literario.

Piratería

Internet* es un universo ácrata, sin ley ni orden, como el lejano Oeste, donde se esconden *los bandidos. A pesar de las intervenciones de gobiernos, legisladores, jueces y agentes de seguridad, parece imposible **acabar con el robo de la propiedad intelectual**. La *web* pirata que hoy se cierra en determinado lugar, resucita al día siguiente en otro distinto, amparada por la indiferencia o el vacío legal de muchos países. Esta triste realidad, que tanto daña a la industria de la cultura, llega a desanimar al escritor en el ímprobo esfuerzo que requiere la elaboración de una novela. Y aunque no cabe sino exigir mayor competencia a las **autoridades** y a los principales **motores de búsqueda**, nos queda el consuelo de que entre nuestro público también están aquellos que, si no se hicieran con nuestras obras en un formato pirateado, es casi seguro que no las leerían.

Las **asociaciones de escritores y editores han logrado cobrar licencias**

en concepto de reprografía (utilización secundaria de fragmentos de un libro), especialmente por el lucro cesante derivado del uso de fotocopiadoras y escáneres. En la repartición de este **canon colectivo** entre autores y editoriales, se tiene en cuenta la tirada en cada una de las ediciones publicadas y las ventas acumuladas a lo largo del año.

¿Se puede vivir de escribir novelas?

Pocos asuntos interesan tanto al público que asiste a una conferencia impartida por un escritor, como saber si es posible vivir de escribir novelas. La cuestión no está bien planteada porque **el verbo «vivir» es polisémico** y necesita concreción:

— Si identificamos «vivir» con lograr nuestra **realización personal o artística**, escribir es el único modo que tenemos de conseguirlo. Por eso encaramos cada día un trabajo tan minucioso y que se dilata en el tiempo, y aceptamos las dificultades relacionadas con la publicación y la posibilidad del fracaso.

— Pero si identificamos «vivir» con **recibir a cambio de nuestra obra los emolumentos** suficientes para disfrutar de una digna existencia, conviene ser realistas, pues se cuentan con los dedos de las manos los novelistas que en cada país pueden **presumir de *comer* gracias a sus libros**.

La literatura está por encima de lo fungible: es una necesidad de calado espiritual que nos llama a interpretar el mundo a través de la palabra, para deleite propio y de nuestros lectores, se nos pague o no por ello. Abundan los **escritores que tienen una vida profesional paralela** y, con enorme mérito, buscan huecos para ir construyendo sus novelas. **Son profesionales de todos los ámbitos, entre otras cosas porque el placer de narrar no está ligado a ninguna ciencia, desempeño u oficio**.

Existen, por supuesto, **otros autores que viven exclusivamente de sus creaciones literarias**, bien por los muchos **ejemplares que venden** como por la suma del **monto de los premios que han ganado**, de sus **colaboraciones en medios de comunicación** (son columnistas en periódicos y revistas, participan en programas de radio y televisión), de los **derechos por las adaptaciones** de su obra a la pantalla grande o pequeña, incluso por **escribir o participar en la elaboración de esos mismos guiones**, además de la tarifa que cobran por **conferencias y clases**.

Toca repartir beneficios

Una vez al año la editorial debe emitirnos un documento en el que aparece consignado el número de ejemplares vendidos en cada una de las ediciones desde la publicación de la novela, así como el dinero que nos corresponde por ellos.

Dentro del **sistema de porcentajes en el reparto de la liquidación de un libro**, a cada uno de los protagonistas del negocio le corresponde lo siguiente:

— **Autor**: De un 5% a un 10% del precio de venta al público, del que deberá entregar a su agente literario entre un 1% a un 2%. En el caso de **edición de bolsillo** (es decir, de una impresión de la novela en peor calidad), recibirá un 5%. De la **edición digital**, el 15% de cada ejemplar descargado.
— **Editor**: Entre un 30% y un 45% del precio de venta al público, porcentaje que se eleva en la edición de bolsillo y la digital.
— **Distribuidor**: De un 45% a un 60%.
— **Punto de venta**: Entre un 25% y un 30% (la gran superficie puede exigir un porcentaje mayor).

Todos los cálculos se hacen sobre el precio de venta al público, restándole el 4% de IVA.

Dependiendo de la costumbre de la editorial o del poder de negociación del escritor o del agente literario, puede **acordarse un anticipo (o regalía) para el autor en el momento de la firma del contrato y de la entrega del original**. Se trata de un monto que se descontará del total a percibir en la primera liquidación, asumiendo la editorial el riesgo de que este no se cubra con las ventas de la novela. La cantidad suele corresponder a los derechos de autor ligados a la primera edición.

11. Lectores.

Los derechos del lector

El lector es más que nuestro aliado: nos da carta de naturaleza; nos sostiene en esta cuerda floja entrelazada con palabras; nos espera, aun sin saberlo, desde antes de que nos hayamos estrenado en la profesión literaria. Escribimos para el público de hoy, pero también para el del mañana; para un lector cercano y para el que vive al otro lado de la Tierra, que ni siquiera habla ni lee nuestro idioma. **Y a este público tenemos que cuidarlo**.

El lector tiene **derecho a que nuestra novela no le guste**, a **abandonarla** después de superar las primeras páginas, a **sentirse molesto** por su contenido y forma. Pero también a que le guste tanto que la **lea más de una vez**. Tiene el derecho a **recomendarla**, a **buscar otras obras de nuestra autoría** y a ponerse en contacto con nosotros para que le **atendamos, con el afecto que merece** aquel que nos regala su tiempo y nos entrega su dinero.

El autor, aunque defienda el espacio creativo de su trabajo, debe **contar con las expectativas de sus lectores**. No es cuestión de cortarnos las alas ante proyectos distintos, tampoco de hacer de nuestra carrera un solo libro (en el sentido de repetir género, estructura, argumento o personajes), sino de respondernos dos preguntas:

1. **¿Qué tienen en común las personas que gozan con la lectura de nuestras novelas?**
2. **¿De qué modo podríamos sumar lectores que aún no nos conocen?**

Sin renunciar a los principios que iluminan nuestra literatura, **cuidar al lector es una medida de supervivencia**.

Hasta hace unas décadas el novelista era un ser brumoso al que el lector tenía difícil acceso. Podía escribirle una carta a la dirección postal de la editorial, pero sin seguridad de que aquel fuera a recibirla. Por eso los encuentros personales se suscribían a las presentaciones, a las firmas, conferencias y ferias del libro.

Internet ha venido a revolucionar ese contacto: muchos novelistas disponen

de una página web, de un blog y de uno o más espacios en las redes sociales, donde ponen a disposición de cualquiera su dirección de email.

Es posible que si el escritor recibe un chaparrón de mensajes, no responda a todos o tarde en hacerlo, o que se relacione una sola vez con cada lector o que desatienda a aquellas personas que tienen una intención ofensiva, pero **cuidar el trato directo con el público es una obligación en este tiempo marcado por la inmediatez de las relaciones humanas.**

Relación lector-autor

Cuando leemos un libro que nos conquista, aparece una suma de emociones que nos vincula de una manera íntima con el responsable de la novela. No encuentro otra explicación a muchas de las cartas y mensajes que recibo desde que publiqué mi primera novela, en los que hay lectores que, incluso, vuelcan aspectos personales de su vida que están más allá de la literatura. Me aseguran que un personaje, una trama, una escena del relato les ha golpeado, incluso les ha dado luz para deshacer un nudo que les tenía aprisionados, o les ha confirmado en una serie de principios, o les ha empujado a buscar respuestas para sus dudas vitales, o les ha hecho buscar a familiares y viejos amigos de los que estaban apartados o les ha hecho reír o llorar —¡qué importante!— después de mucho tiempo. Lo mismo me ha sucedido en algunas de las presentaciones de mis novelas y en distintas conferencias: sin pretenderlo, buscarlo ni merecerlo, hay lectores que quieren compartir conmigo situaciones muy especiales de su vida, incluso sin tener en cuenta la presencia del público que rodea la mesa a la espera de que les firme un ejemplar.

Mención aparte merecen los enfermos, las personas con limitaciones físicas o psíquicas, así como aquellas de avanzada edad que disfrutan con la lectura. Con una novela en las manos olvidan sus dolores habituales, dejándose llevar por estados imaginarios en los que pueden viajar, conocer a personalidades de la Historia, vivir aventuras de todo tipo, volver a ser jóvenes…

¿Qué busca quien nos lee?

El lector espera recibir de cada novela algo exclusivo, un premio a su esfuerzo intelectual y a la entrega de su tiempo. No olvidemos que leer es una actividad que compite con otros ocios más sencillos y de satisfacción inmediata (los dispositivos digitales o la televisión, por ejemplo), causa de que muchas personas abandonen la afición por la novela.

El lector que haya disfrutado con alguna de nuestras obras, celebrará encontrarse con nuestro nombre impreso en la portada de una novedad editorial, pues siente una cierta

garantía de que el libro le va a gustar. Pero no nos engañemos: cada novela es un empezar de nuevo tanto para el autor como para el lector. Por eso su cubierta esconde **tres posibles resultados: el del éxito, el de la indiferencia y el del fracaso**.

Los libros se venden de uno en uno, por lo que la clave para que se multipliquen las nuevas ediciones está en el ***boca-oído*** de persona a persona. Si gusta a quienes primero lo leen, tendremos garantizada la conquista de otros lectores. Si sucede lo contrario, empezará el triste proceso de las devoluciones de las librerías al almacén de la distribuidora.

Hay una desmesurada producción de novedades editoriales, que parecen no tener en cuenta la imposibilidad del mercado para asumirlas. Si contamos con lo limitado del espacio físico en los puntos de venta, así como del limitado presupuesto que cada persona destina a la compra de libros, cuando publiquemos merece la pena que pongamos todo el esfuerzo en:

— **La promoción de la novela a través de campañas publicitarias** (dependen del departamento de comunicación de la editorial, en caso de que lo tenga), con especial incidencia en las **redes sociales mediante piezas que sorprendan y puedan *viralizarse***.
— **Convencernos de la positiva reacción que causan en los lectores las críticas elogiosas aparecidas en los medios** (la editorial debe ser quien envíe un ejemplar a su listado de críticos, pero el novelista debe contribuir con sus contactos).
— **La conveniencia de que nos hagan entrevistas** (gestionadas por la editorial y por el autor) **y de que se hable de nuestra obra en foros *on-line*** (gracias al esfuerzo de la editorial y del autor).
— **La oportunidad de organizar presentaciones con firma de ejemplares** (gestionadas por la editorial y por el autor).

Todo esfuerzo será en vano si el texto de la novela no prende en el lector, que difundirá inmediatamente su experiencia. Tanto si son halagos como desdenes, estos se harán públicos, acelerando o dando la puntilla a la venta del libro.

Ante el éxito de una novela, a la editorial le interesa que el autor publique un nuevo trabajo de características similares. A su vez, también la competencia buscará a otros autores que escriban ficciones del mismo género y estructura (disponemos de muchos ejemplos en la literatura comercial: las novelas de espías —desde Ian Fleming a Tom Clancy—; los *thrillers* policiacos de contenido *pseudoespiritual* —Dan Brown provocó una avalancha de libros de misterio religioso al rebufo de sus polémicas novelas —; los siete volúmenes de la serie de *Harry Potter*, que multiplicaron la oferta de novelas protagonizadas por magos o ambientadas en mundos paralelos; *Los juegos del*

hambre, que hicieron lo propio con distopías encarnadas por adolescentes; la novela negra escandinava, que se propagó por las librerías como una epidemia después de los tomos de *Millenium*, de Stieg Larsson y David Lagercrantz; las tendencias en la novela infantil marcadas por *Gerónimo Stilton* y *Tea Stilton*, de Elisabetta Dami, así como por el serial de *El diario de Greg*, de Jeff Kinney; las propias de la literatura para jóvenes lectores, como *Eragon*, de Christopher Paolin o, en su momento, las pandillas de investigadores como *Los Cinco* o *Los Siete Secretos*, de Enid Blyton y *Los Hollister*, de Jerry Wes).

12. Esquemas, desarrollo y estructura.

Documentación, estudio y esquemas

No hay una guía que pueda aplicarse a la escritura de toda clase de novelas. Según sea su contenido, podremos **agruparlas en géneros** (desde la picaresca a la ciencia ficción, cada cual con sus trucos), pero **la narración es un campo tan amplio, dúctil y libre que resulta imposible encajonarlo**. La editorial nos podrá **sugerir una extensión** (mínima y máxima) según las características de sus colecciones y, sobre todo, de su intuición acerca de los intereses del lector. También podrá aportar su conocimiento respecto a la **situación del mercado** (aquello que demanda el público) y sugerir un **lenguaje más o menos culto**. Incluso puede intervenir en la elección de un título que atraiga al cliente de un simple vistazo. **Los autores, claro, tenemos el derecho a aceptar esas propuestas o a ejercer una total libertad creativa, asumiendo, eso sí, la fatalidad de no publicar nuestro trabajo**.

Una vez **tengamos un argumento** y hayamos sopesado los esfuerzos que puede suponernos culminar la novela, aconsejo que antes de teclear una sola palabra realicemos **un proceso previo, en tres etapas**:

1. Documentación: no es una labor exclusiva para la novela histórica, aunque en su caso sea indispensable. Se trata de **asentar el argumento sin dejar espacios para que el lector pueda ponerlo en duda** por errores en el **tiempo histórico** en el que se desenvuelve el libro (desde los sucesos de la época a vestimentas, artilugios, costumbres, etc.), en el **ámbito geográfico** (desde la localización de poblaciones a hábitos y tradiciones relacionados con el lugar. Tópicos que fueron aceptables, por ejemplo, en la serie de *Viajes extraordinarios*, de Julio Verne, hoy no serían admisibles), en el **desempeño de oficios** (la jerga reconocible en determinados trabajos, el nombre de ciertos objetos, la descripción de los escenarios: una fábrica, un circo, un teatro, una trinchera…), en las **particularidades del lenguaje** utilizado en los diálogos (formas de habla ligadas a una región, modismos, cultismos…), en la **liturgia y organización de las religiones**, etc.

La **documentación** puede obtenerse en hemerotecas, videotecas o buscadores de *internet*; con el desplazamiento a las localizaciones escogidas; mediante entrevistas a los testigos de un tiempo, de un acontecimiento o una actividad; a través de la lectura de novelas y ensayos vinculados al argumento; con la visita a museos, bibliotecas y archivos; ayudados por películas y obras de teatro…

2. Estudio: Una vez conseguida la **documentación**, debemos **organizarla para que nos sea útil**. Además, tenemos que darle su auténtico papel, que no es el de dominar el transcurso de la novela sino el de colocar a los personajes y los hechos allí donde conviene (escribimos novela, no reportaje ni tesis doctorales). **El material debe estar accesible en todo momento** —el caos es muy peligroso para el escritor—, lo que nos obliga a ordenarlo según nos parezca oportuno.

Hay obras que requieren un tiempo de estudio previo que puede extenderse durante meses. Desdeñar esa preparación sería un error, pues nos enfrentaríamos a la redacción con inseguridad.

Aconsejo, una vez iniciada la escritura, **interrumpir la lectura de otras novelas que estén, en cualquier aspecto, vinculadas a nuestra obra**, dado el peligro de una relación demasiado evidente entre texto y texto.

Si el lector no acepta como verosímil la fantasía que le presentamos, dejará de leer. Para que esto no suceda, es indispensable que nos tomemos en serio el trabajo previo de documentación y estudio.

3. Elaboración de esquemas

a) Escritura directa:

En ficción, *cada maestrillo tiene su librillo*. Hay autores que, una vez han estudiado la documentación recopilada, **comienzan a escribir utilizando su instinto a modo de autopista por la que discurrirá el texto**. Incluso se divierten con las sorpresas que les depara **una redacción directa e improvisada**. Pero sus páginas no son una fabulación sin lógica, orden ni concierto, pues la novela, como todas las artes, precisa de sistematización si no queremos que se eche a perder en el absurdo.

Este tipo de escritores dominan el propósito general de su libro…

> *Componer una historia sobre la discriminación que padecen los gitanos*.

… así como a unos personajes principales…

> *Ionela, una muchacha rumana; Denise y Elvire, estudiantes universitarios preocupados por los problemas de convivencia con los inmigrantes ilegales de su ciudad; Fabien, líder de una violenta banda juvenil que actúa contra la población ilegal…*

… una serie de localizaciones…

Ionela viaja con su familia por los países del sur de Europa, hasta que se asientan en un barrio periférico de Lyon; el campus de la Universidad Claude Bernard; los bajos fondos de París; una granja cerca de Bourg-en-Bresse…

… y las líneas maestras del argumento.

El incendio provocado en un asentamiento gitano, situado en una de las orillas del Ródano, a las afueras de Lyon, provoca la muerte de toda la familia de Ionela. Es el culmen en los graves problemas de convivencia que sacuden la ciudad, alimentados por una banda juvenil contraría a los inmigrantes, a la que se enfrenta el activismo social liderado por dos universitarios.

Hay una testigo del origen del incendio: la propia muchacha rumana, madre soltera cuya única ocupación es mendigar por el centro de la urbe. Fabien, al temer que pueda reconocerlo y, por tanto, denunciarlo por causar el fuego, trata de acabar con ella y con su bebé. La intervención de Denise y Elvire salvará a Ionela, quien, por carecer de permiso de residencia que le permita vivir en Francia, se resiste a acudir a la policía. Fabien asesina a su pequeño, lo que envalentona a la joven, que reclama a las autoridades protección para todos los inmigrantes, lo que terminará por convertirla en cabecilla de un movimiento civil.

El novelista podrá organizar la novela en distintas partes, compuestas a su vez por capítulos que dispongan de fragmentos separados por unas líneas en blanco, pero será el propio texto el que sugiera el mejor modo de armarla. Es probable que el autor no tenga previsto un final, al que llegará de forma natural a través del desarrollo de las tramas. Eso sí, asumirá el riesgo de perder el hilo de la historia o de no poder resolver algunas de las tramas, lo que colocaría su trabajo en una situación delicada.

b) Escritura organizada:

Otros autores prefieren un método que les ayude a no perder el hilo argumental. **Antes de empezar a escribir necesitan dominar el objeto principal de la historia, el punto de partida y el punto de llegada, así como los sucesivos escalones por los que discurre la ficción**. Para ello trabajan esquemas de desarrollo, tanto de la totalidad de la novela como de cada una de sus divisiones (partes y capítulos). También realizan esquemas acerca de los personajes.

Estos esquemas **están abiertos a todo tipo de cambios**. Se trabajan a mano sobre un cuaderno, por lo que son habituales las tachaduras, los signos (flechas, globos, acotaciones), de tal modo que suelen empezar como un bosquejo —tanto de la obra como de cada capítulo— que se va enriqueciendo y que progresa desde la idea principal a las secundarias a medida que el autor le dedica horas de trabajo.

Una de las **ventajas de los esquemas** es que ofrecen seguridad al novelista en el dominio del argumento. Nada le impide, por otro lado, ir realizando cambios a medida que avanza en la redacción, pero desde la tranquilidad de quien se apoya en una guía a la que acudir constantemente.

Desarrollo y estructura

El escritor puede colocar las piezas de su novela de muchas maneras. La estructura narrativa, que es el **modo de plantear el orden en el que contamos las cosas**, es una opción de libertad: no hay una jerarquía establecida respecto a la composición del cuerpo de un relato.

Es cierto que durante muchos siglos se fijó la ortodoxia de un **desarrollo lineal** de la acción —que nunca ha dejado de ser válido—, pero la literatura contemporánea nos brinda todo un abanico de posibilidades con las que podemos experimentar. También es cierto que hay novelas que no precisan una estructura, pues son una mera suma de acontecimientos sobre un argumento impreciso (un tiempo vivido por los personajes en cierto lugar, como *En lugar seguro,* de Wallance Stegner).

Recordemos aquella lección escolar que resumía la anatomía de una novela en **planteamiento, nudo y desenlace.** Incluso, si tenemos buena memoria, añadamos que en el planteamiento aparece un **desencadenante** antes de que el protagonista principal decida tomar cartas en el asunto (**punto de giro**); que en el nudo somos espectadores de un **conflicto**; y que en el desenlace, a partir de un **punto de inflexión** que elevará el **clímax**, se solucionará ese conflicto. Pero este trazado solo se da en determinadas novelas de corte clásico.

Principales modelos a la hora de estructurar una novela

1. Estructura lineal:

Sigue la forma tradicional de presentar la acción y a los personajes. El problema comienza en un momento (inicio) y acaba en otro momento (final), y entre medias se suceden los acontecimientos que empujan el argumento hasta provocar un cambio o solución definitiva de la trama. La identificación del lector con el protagonista es casi inmediata y los personajes secundarios aparecen poco a poco.

> *Se produce un asesinato, un detective investiga las causas y va uniendo pistas que le llevan a resolver el caso y a detener al autor.*

2. Estructura de saltos en el tiempo:

Juega con los momentos temporales en los que se enmarca la novela. Puede que el libro se inicie en uno de los pasajes finales (o en el propio final) para después ir al comienzo de la historia o a tiempos intermedios, aunque podría empezar en un tiempo intermedio y de ahí seguir con cualquier otra parte del relato. Depende, claro está, del interés del autor en dramatizar o incidir en el suspense.

> El detective se encuentra en un callejón sin salida ante las pistas que ha ido reuniendo, lo que el novelista utiliza para presentar el asesinato y, desde ese momento, desarrollar las pesquisas del detective hasta que este detiene al criminal.

El asesino está en la cárcel después de que el detective lo haya detenido a causa de un crimen que el lector todavía desconoce y que se nos va revelando al compás de la sucesión de las pistas que el detective descubre.

3. Estructura combinada:
El texto va ofreciendo, una detrás de otra, distintas tramas que parecen no tener conexión y que se van combinando de una manera que nos resulta caprichosa, pero que cobra lógica a medida que la novela avanza, hasta que las tramas confluyen para conducirnos al final. También se pueden añadir **saltos en el tiempo**.

Narración sobre la vida del asesino. Narración sobre la vida del asesinado. Narración sobre la vida del detective. Ejecución del crimen, pesquisas, pistas y detención del culpable.

4. Estructura circular:
Cuando la novela finaliza en la misma escena en la que dio comienzo.

Al detective le ha llegado la fecha de su jubilación. Ordenando viejos archivos en su despacho, se reencuentra con la documentación de un caso que le lleva a recordar la escena del crimen y las pistas con las que consiguió detener al autor. Conmocionado por aquellos recuerdos, visita en la cárcel al asesino, al que entrega, a modo de legado, el expediente de su fechoría, revelándole que se ha retirado porque está enfermo, pronto a morir. La novela termina en el mismo despacho, cuando el detective cierra definitivamente su archivador.

5. Estructura autorreferencial:
En la novela aparecen personajes, lugares o situaciones que forman parte de otras obras del autor (el pueblo Macondo, en la carrera novelística de García-Márquez; el inspector Kurt Wallander, en las novelas de Henning Mankell, etc.).

El detective o el asesino son viejos conocidos de los lectores, al haber protagonizado otras novelas del mismo autor, de la que esta es una nueva entrega.

6. Estructura multifocal:
Dos o más personajes narran los mismos hechos desde sus propios y exclusivos puntos de vista.

Se narra la experiencia del detective en la detención del asesino. Se narra la del asesino en la huida después del crimen y su detención. Se cuenta, incluso, la experiencia de la víctima o la de algún testigo, etc.

7. Estructura coral:
Hay múltiples personajes en la novela, ninguno de ellos con visos de merecerse el título de protagonista. Se va narrando la historia de cada uno de ellos (puede que desde distintas voces narrativas) como parte de un todo. A fin de cuentas, cabe que el personaje principal sea un edificio habitado por distintos vecinos (*La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec; *La colmena*, de Camilo José Cela); una saga familiar (los Buendía, en

Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez, *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann), etc.

> *El detective, el asesino, la víctima y cada uno de los testigos tienen su lugar en la novela, de manera alternativa pero sin que destaque el protagonismo de ninguno de ellos. De hecho, el libro los utiliza para presentar un mapa de los peligros de la noche en una localidad concreta.*

8. Estructura puzle:
Hay múltiples personajes, elementos y acciones. Las escenas no son fáciles de casar entre sí. El tiempo histórico va y vuelve. Los protagonistas actúan en distintas escenas, sorprendiendo al lector con las relaciones que existen entre unos y otros. Y es en las páginas finales donde el escritor coloca la última pieza, con la que toda la historia queda armada, de tal modo que podemos comprender el porqué y el para qué de la intervención de cada uno de sus actores. Exige muchísima planificación, atención y sutileza por parte del autor, y no menos del lector.

> *El novelista corta a trozos la historia del detective y del asesino, y los combina en beneficio de la confusión, tratando, al comienzo, de no modelarlos en exceso ni describir a fondo las situaciones. Los elementos narrativos interactúan entre sí sin que el lector descubra hasta el final el nexo que los une.*

9. Estructura de final abierto:
La historia que se narra puede tener cualquiera de las estructuras que acabamos de señalar, pero con la peculiaridad de que no acaba o no se resuelve del todo. Intencionadamente, el libro invita a que el lector decida el colofón que merece (es decir, el destino de sus protagonistas).

> *El detective aclara el caso y atrapa al asesino, quien después de pasar un tiempo entre rejas es juzgado. Poco antes de que el tribunal sentencie una condena, llega el punto final, obligando a que sea el lector quien dicte un veredicto.*

Autores y editores buscamos invocar al sortilegio de la novela con un verbo: *enganchar*. Si la estructura de nuestro libro es la adecuada —aunque la trama carezca de una especial trascendencia— logrará absorber la voluntad del lector. Otras veces el propósito de *enganchar* no tendrá razón de ser, por el argumento lánguido de nuestra ficción o por la prioridad que le damos a su belleza formal.

El lector admite con gusto que el escritor **intente engañarle** mediante una serie de **tretas narrativas** que le confundan a la hora de averiguar la solución de los distintos dilemas a los que se enfrentan los protagonistas, especialmente en la **catarsis final**. La necesidad de contar con este engaño depende de los géneros narrativos (es un requisito de la novela de intriga), aunque provocar asombro es indispensable para la mayoría de los relatos.

División en partes y capítulos

La estructura define el modo de trabajar nuestra novela, que precisará de una serie de **divisiones** al servicio del texto.

Hay muchas formas de fraccionar un libro, pero **todas deben beneficiar al argumento y al lector**, quien en un primer contacto con el ejemplar suele tantear el esfuerzo que puede suponerle llegar al final. De igual forma que le echará para atrás un volumen de letra pequeña y apelotonada, tampoco se verá atraído por un texto que carezca de puntos de respiro, especialmente cuando su extensión es larga.

La división tradicional se realiza mediante capítulos que, a su vez, pueden englobarse en diferentes porciones.

1. Partes (o libros):

Son la **división superior de la novela** (especialmente si esta es extensa). Cada una de ellas puede señalarse, en orden sucesivo, con un número cardinal (romano o arábigo) u ordinal, que puede estar acompañado por un título (correspondiente al nombre de un personaje, de un lugar o de algún elemento comprendido en los capítulos que abarca) o por una cita. Las partes agrupan un momento concreto de la historia o de los avatares de uno o más protagonistas. En la última de ellas pueden desembocar los personajes, hechos, tiempos y lugares que han figurado en las anteriores.

2. Capítulos:

En una novela breve es posible que no sean necesarios y puedan sustituirse por separaciones en blanco con cada cambio de escenario, personaje, tiempo o foco narrativo. En todo caso, suelen ir numerados y a veces llevan un título. Si son excesivamente largos, recomiendo una subdivisión que también puede ir numerada (si utilizamos un cardinal arábigo al inicio del capítulo, deberíamos usar un cardinal romano en cada porción, o viceversa). Si el capítulo es breve, bastará el espacio en blanco para marcar el inicio de cada cuadro, de tal forma que el lector disponga de momentos de respiro. Incluso podemos ayudarnos de alguna señal visual que fragmente distintos grupos de escenas (una marca que se repita, con forma aproximada de ola, de flor, de estrella…).

Lo más importante respecto a la división es que **no se pierda la unidad** entre las partes, los capítulos y las escenas de una novela. Eso sí, **no hay una horma para la extensión de cada uno de estos elementos.**

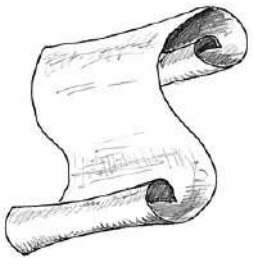
Hay **capítulos cerrados** que resuelven y cierran todos los planteamientos que han vivido los personajes en ese grupo de páginas. Otros, por el contrario, exigen un nuevo capítulo que prosiga la narración que ha quedado en suspenso. Quizás acabaremos el

capítulo en el **punto álgido** de un conflicto (una suerte de «continuará…»), que aliente a proseguir la lectura, recurso utilizado en el *thriller* para todas y cada una de las tramas que componen la novela, de tal manera que el público se *beba* el libro de un tirón.

Antes de la primera parte o del primer capítulo podemos escribir una **introducción** (sin necesidad de que aparezca nombrada como tal), en la que ofrecemos algún antecedente de los personajes, del marco histórico, de las consecuencias que suelen provocar ciertos sucesos, etc. Tras el último capítulo, también se permiten unas páginas a modo de **epílogo**, en las que describimos brevemente los sucesos posteriores al final de la novela, el destino de algunos personajes, los cambios experimentados en una localización, etc.

Como **colofón** cabe dejar constancia del lugar y fecha en la que pusimos el punto final, incluso una página con **agradecimientos** a las personas que han colaborado, de alguna manera, en la elaboración de la historia (facilitándonos información, haciéndonos sugerencias, leyendo las distintas fases del manuscrito, etc.).

13. Argumento y verosimilitud.



Género, argumento, trama y subtramas

En una buena librería, lo habitual es que la **sección de novela** cuente, a su vez, con un orden basado en **géneros**, lo que no ocurrirá con la poesía, el teatro y con buena parte de los ensayos (aunque podemos encontrarnos con secciones para los textos de filosofía, las distintas etapas de la Historia, viajes… dependiendo del tamaño del local).

La **división de la novela en géneros** no es fácil, ya que no hay reglas inequívocas a la hora de clasificar una ficción. Muchas veces son las **colecciones editoriales** las que pautan que un título sea considerado novela juvenil, de misterio, policiaca, histórica, romántica…, cuando podría formar parte de varios géneros a la vez.

> *¿Cuál sería el criterio para catalogar una ficción ambientada en la primera mitad del siglo XIX, localizada en una zona ventosa y polvorienta de Texas, que nos cuenta la vida de un proscrito —perseguido por un cazarrecompensas vinculado a una comisaría de Pecos— que capitanea una banda de bandidos y que se enamora de la hija del propietario de un rancho con miles de cabezas de ganado? ¿Estaríamos ante una novela de vaqueros? ¿Ante una novela biográfica en el caso de que se trate de la recreación de un personaje real? ¿Ante una novela de aventuras? ¿Ante una novela policiaca (un criminal se enfrenta con un agente de la Ley)? ¿Ante una novela romántica?...*

Más allá de la organización comercial en **géneros narrativos**, cada novela tiene un **argumento**, una **trama principal** y algunas **subtramas o tramas secundarias.**

Si hablamos de **argumento**, nos referimos a la esencia del relato, que coincide con el modo más sintético de informar acerca del contenido de la novela.

> *Es una historia de amor no correspondido narrada por una mujer a punto de morir, a lo largo de una epístola destinada al que fue su amante puntual* (argumento de *Carta de una desconocida*, de Stefan Zweig).

Si hablamos de **trama principal**, nos referimos a una descripción algo más detallada acerca de lo que sucede en la novela, pero sin entrar en pormenores que no son necesarios para entenderla. Es la espina dorsal sobre la que se asienta la acción y de la que parten o a la que llegan otras historias que la adornan. También se conoce por **sinopsis**.

> *En la Viena del final del XIX, en una elegante casa de vecinos vive una niña de trece años que descubre con fascinación al hombre que ocupa su misma planta baja, un famoso escritor al que espía desde la mirilla de la puerta, despertándose en su corazón púber un amor platónico que, como es lógico, no lo declara ni se ve correspondido. Lo ama a pesar de que es un hombre inalcanzable, un personaje de mundo, exitoso y mujeriego, que no le presta atención* (podríamos continuar, hasta concluir la sinopsis de *Carta de una desconocida*).

Si hablamos de **tramas secundarias**, nos referimos a las historias paralelas a la principal, tanto a las que convergen en la acción principal como a las que parten de la acción principal.

> *La vida de la adolescente en Innsbruck, a donde se ve obligada a trasladarse junto a su madre.*
> *Las lecturas apasionadas de los libros publicados por su amor platónico.*
> *Su regreso a Viena, unos años después, en donde encuentra empleo en una casa de costura.*
> *Sus desplazamientos a la calle en la que vivió, para espiar las idas y venidas del hombre.*
> *Los tres encuentros amorosos que mantiene con él.*
> *En nacimiento de su hijo.*
> *(Y otras tramas secundarias que aparecen en* Carta de una desconocida*).*

El novelista, de partida, debe tener claro el **argumento** y a los actores principales del libro (**protagonistas**). Su primera plasmación de la historia —en la mente y en un borrador— será **lineal**. A partir de ese bosquejo irá definiendo la **trama principal**, de la que irán emergiendo **otros protagonistas** de mayor o menor relevancia que ayudarán a que el texto progrese. Será el momento de pensar en la **estructura** más adecuada. A su vez, esos personajes de segundo nivel invitarán a la confección de **tramas secundarias** que enriquezcan la obra y que acabarán siendo indispensables para la **justificación del final**. El libro definitivo podrá inscribirse a algún **género novelístico**.

Verosimilitud

Para fabular de manera convincente **no es preciso tener un argumento cargado de originalidad y sorpresas**. Hay novelas que parecen ofrecer poco contenido y, sin embargo, nos deleitan:

> *La historia de un viejo pescador que, durante tres días con sus noches, se enfrenta en soledad a la captura de un pez vela, no parece que vaya a estar cargada de emociones y, sin embargo, ha cautivado a millones de lectores desde que Ernest Hemingway la publicara bajo el título* El viejo y el mar.

En la calidad de una novela, por supuesto, tiene un papel fundamental el **dominio del lenguaje**, ya que la palabra es el único vehículo con el que podemos expresarnos. La **riqueza léxica**, la habilidad para manejar una **sintaxis correcta y personal**, el don para componer imágenes, transmitir pensamientos, radiografiar personalidades, incitar a la reflexión… harán que nuestro libro pueda considerarse una obra de calidad. Pero más

allá de los mecanismos formales, este debe ser **verosímil**. Y para serlo **es necesario que sus tramas estén vivas**.

La **verosimilitud** (por la que el lector acepta las tramas de nuestra novela como un «posible real») depende de varias condiciones. Por supuesto, que manejemos **una buena documentación**, como ya vimos, para que el argumento esté cimentado en circunstancias, lugares y objetos propios del medio en el que se desarrolla la novela, sin que haya lugar a descontextualizaciones.

Pero no hablo solo de novelas *realistas*, también debemos documentarnos si escribimos una novela de fantasía: dominar el lenguaje propio del género, la fisonomía de los personajes (rasgos físicos, vestidos, armas…), los elementos naturales que podemos encontrar en un bosque, la factura de una aldea, ciudad, castillo, etc. Y si se trata de una novela de ciencia ficción, la recreación plausible de laboratorios, monstruos, planetas, naves, alienigenas...

Para que una novela resulte verosímil, al lector le debe parecer que está escrita desde dentro del escenario, del tiempo escogido y de cada uno de sus personajes.

El lector acepta la **novela como una realidad paralela**, en la que la vida palpita con similar intensidad que en el hoy y el ahora. Es una aceptación que **solo se extiende durante el tiempo de lectura, que da por plausible lo que acaece en el texto**. Pero si nuestro lector se topa con una **interferencia en la credibilidad de la historia**, el libro se le caerá como un castillo de naipes, generándole una decepción que, con seguridad, le afectará a la hora de atreverse con otra obra de nuestra autoría.

Para que una novela sea verosímil, es preciso:

1. Previamente a la redacción, **visualizar aquello que vamos a narrar**. A medida que convertimos esas escenas visualizadas en palabras escritas, tendremos que **reflejar de la mejor manera posible lo que hayamos *visto***. Al revisar el texto haremos los **cambios pertinentes**, descartando aquello que dificulte esa visualización o añadiendo lo que se precise para favorecerla.

Visualizar es algo más que reflejar en nuestro interior el aspecto físico de personajes, objetos y lugares. Es llegar a su misma esencia para ejercer la labor interpretativa —creativa— que nos corresponde como literatos (de este modo cabe visualizar pensamientos, tendencias, resoluciones, emociones y sentimientos).

Como hasta que conozcamos el parecer de algún lector desconocido no podremos estar seguros de haber plasmado nuestra historia con verosimilitud, es necesario que **desarrollemos una severa capacidad de autocrítica**. No daremos por bueno

aquello no creíble, aunque ocupe fragmentos diminutos del texto (por ejemplo, salvo que se trate de una particularidad de la novela, que un niño razone o se exprese como un adulto; que en Gabón la población hable inglés; que el ejército nazi tuviera un campo de exterminio en Rusia…).
2. Tener en todo momento un **dominio total de lo que ya hemos escrito** para **evitar contrasentidos**, incoherencias, discordancias y contradicciones (Luis es cojo. Sin haber sucedido nada al respecto de su limitación, unos capítulos más tarde aparece caminando y corriendo con normalidad; la acción empieza en un apartamento en mitad de una gran ciudad que, páginas más adelante, es una mansión de varios pisos con ventanales abiertos al campo; Mónica tenía tres hijos, pero tras varios capítulos son dos sin que nos hayan notificado la muerte o el motivo de la ausencia del desaparecido; aunque la historia de Olga sucede en 1956, ella decide buscar unos documentos en un ordenador de sobremesa…).
3. Manejar con soltura (y naturalidad) el **léxico propio** que exige cada ambientación, el oficio de nuestros personajes, la localización, el tiempo histórico… (En el ámbito marinero no se habla de cuerdas sino de cabos; un tallista no utiliza cuchillos sino formones y gubias; en el País Vasco a las judías verdes se las conoce por «vainas»; hasta los años setenta del siglo xx, a los programas de noticias que emitían la radio y la televisión se les denominaba «parte»…).

14. Narra-dor y tiempo.

La voz del narrador

La literatura no es un producto en serie; no hay una sola novela igual. Cada cual tiene **una identidad que la hace perfectamente reconocible**: desde el título al número de páginas; desde el argumento a una trama inesperada; desde su emplazamiento al tiempo histórico escogido. Pero la particularidad de un trabajo narrativo se aprecia, sin matices, en **la voz del narrador, que compromete todo el texto**.

La elección de la voz narrativa no depende del capricho del autor; está al servicio de la novela y, por ende, del lector.

1. Primera persona:

Entre los principiantes hay una tendencia al uso de la primera persona (**la historia se va desgranando desde un «yo» de carácter autobiográficos que se adueña de los hechos**). Aparentemente, resulta más fácil apropiarnos de la identidad del personaje principal, contar las cosas que ven sus ojos y que dilucida su cabeza como si, de facto, fuésemos nosotros el protagonista. Pero este es uno de sus principales problemas, porque hace que **la historia sea unidireccional**: solo hay un foco y un modo de entender la cadena de sucesos (el del propio narrador). Por tanto, se trata de **relatos subjetivos** sometidos a las limitaciones del protagonista que, por supuesto, no podrá dominar todas las claves del entorno ni, mucho menos, la psique de los demás personajes ni sus actuaciones cuando él (o ella) no esté presente (*El guardián entre el centeno*, de J.D. Salinger, está narrada desde la voz de su joven protagonista, Holden Caulfield)**.**

La primera persona da **voz al protagonista** de la novela, a un **testigo de los hechos** o a un **depositario de la memoria** de lo que se relata. También utiliza el **monólogo interior**, que puede fatigar por su componente especulativo.

Este tipo de voz narrativa no siempre otorga al texto una mayor cercanía a quien lee la novela. La afinidad entre autor-lector depende de muchos otros parámetros (el

argumento, el estilo, la intimidad de las tramas, la identificación con lo que se cuenta y sobre quién se cuenta…).

Debemos analizar si la primera persona podría impedir al público comprender toda la dimensión de nuestro trabajo, dada la imposibilidad de que el narrador/protagonista —disfraz que nos hemos puesto— gobierne todas las tramas. Si en nuestro ámbito personal nos resulta imposible manejar todo lo que nos sucede (cuántas veces las respuestas se enriquecen, objetivan y hasta cambian a medida que pasa el tiempo y conocemos otras versiones de los hechos), al narrador en primera persona le ocurre algo parecido, salvo que quiera quebrar la verosimilitud del texto.

Es conveniente calibrar las desventajas de presentar nuestro relato mediante la sucesión de una **correspondencia epistolar**. En una carta —o serie de cartas—, el remitente da pábulo a muchos sobrentendidos que comparte con el destinatario, un universo común de pequeñas circunstancias que no tendría el menor sentido explicar o describir (*Drácula*, de Bram Stoker, es una novela epistolar). Distinto sería que se incluya, por necesidad de la trama, una carta o una serie de cartas, pues gracias al contexto el lector adivinará aquello que solo conocen remitente y destinatario.

Algo semejante pasa con una novela escrita a modo de **diario**. ¿Qué razón aduciríamos para que el narrador-protagonista se contara a sí mismo aquello que ya conoce pero que el lector necesita saber para entender la auténtica profundidad de la acción? (*Diario de un loco*, de Nikolai Gogol, es una novela escrita a modo de diario).

2. Segunda persona:

El narrador cuenta la historia a un solo lector concreto (o a varios, también específicos) que, seguramente, **juega un papel clave entre los protagonistas de la novela** (por ejemplo, el narrador es el padre, que redacta una autobiografía al hijo no nacido o al que no ve dese hace tiempo).

Deberemos emplear mucha **sutileza para que el libro rezume naturalidad** y supere la percepción de ser un experimento literario (*Carta de una desconocida,* de Stefan Zweig, más allá de ser una larga epístola es una narración en segunda persona).

3. Narrador omnisciente:

El escritor es una metáfora de los dioses que dominan el universo desde un lugar o estado superior. Como en un teatrillo, desde esa altura imprecisa el dios (escritor) maneja los hilos de sus títeres (personajes), a los que mueve por la escena (acción y tiempo) frente al patio de butacas (lector), amparándolos en sucesivos telones y decorados (localización), erigido en demiurgo de toda esa función (novela): **lo controla todo, lo sabe todo**, aunque lo que deje plasmado en el papel esté limitado al argumento sostenido por las distintas tramas. Pero, si se lo propusiera, podría construir el pasado y

el futuro de los personajes, incluidos sus ascendientes y descendientes. Tampoco le resultaría difícil ampliar el diafragma de su relato hacia todas las direcciones espaciales y temporales.

El **narrador omnisciente** es el amo de la novela: conoce todas sus piezas y las va ofreciendo a medida que las demanda la acción. Pero no solo es un *relator* de hechos sino que **entra y sale de la psique de los personajes**, a los que ha modelado desde la nada, haciéndose responsable de su devenir. **Desde afuera y en tercera persona, relata lo exterior (lo sensible) y lo interior (lo etéreo)**.

La omnisciencia es la manera absoluta de narrar: no deja lugares vacíos ni preguntas sin respuesta. Tampoco permite la entrada a aquello que no se puede justificar.

Si la voz del narrador omnisciente es **objetiva**, procurará **no tomar partido** respecto a los protagonistas. Será lo que estos hagan, digan y piensen con lo que el lector construirá sus afectos. Serán los aconteceres los que despierten las emociones del público. El suspense, por ejemplo, no lo creará la elección de un vocabulario perteneciente a un mismo campo semántico sino una cadena de hechos que afecten a una serie de personajes. Lo primero sería pedirle al lector que se tensionará con la artificialidad de los pretendidos elementos de un género concreto; lo segundo, sería tensionar al lector, con naturalidad, a medida que el relato transcurre. (*Los escarabajos vuelan al atardecer*, de Maria Gripe, utiliza al narrador omnisciente desde una voz objetiva).

Si la voz del narrador es **subjetiva**, formará parte de las tramas con sus opiniones (en *La conjura de los necios*, de John Kennedy Toole, el narrador omnisciente cede un foco subjetivo en los pasajes narrados por su protagonista, Ignatius J. Reilly).

4. Narrador múltiple:

La división de una misma novela en capítulos y en partes facilita que pueda tener distintos enfoques, y que cada enfoque penda de un tipo de narrador (omnisciente, primera persona, epistolario, diario, segunda persona en singular o en plural…). Aunque cada voz narrativa hará frente a un mismo argumento, unas lo harán desde el **conocimiento de la parte** y otras desde el **conocimiento del todo** (los monólogos de distintos personajes en *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez).

Lapso temporal

Los novelistas suelen rondar continuamente la contingencia temporal —como muchos otros artistas— con el propósito de **comprender el archivo del pasado, la actividad del presente y la probabilidad del futuro**. Nacimiento y muerte; principio y fin; salida y

llegada son hitos que señalan el espacio en el que sucede la vida. **La novela, espejo de la realidad, nos obliga a trabajar ese vector temporal**.

Una novela se desenvuelve siempre a través de una **cronología, lapso en el que se despliega la trama** (cada una de las familias que protagonizan *Guerra y paz*, de Leon Tolstoi, tiene un recorrido histórico que va desde el nacimiento hasta la muerte de cada uno de sus miembros. A su vez, esta larguísima obra literaria se ciñe a las guerras napoleónicas, especialmente durante la invasión de Rusia). El autor determina esa cronología, que abarca el **tiempo necesario para completar su historia**: varias generaciones, unas décadas, unos lustros, unos años, unos meses, unos días o algunas horas de una jornada (*La metamorfosis*, de Franz Kafka, sucede a lo largo de tres meses; *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf, y *Un día en la vida de Iván Denísovich*, de Aleksandr Solzhenitzyn, ocurren en un solo día).

Aceptamos que en un libro el **tiempo narrativo no esté del todo definido** y que el lector pueda situarlo en un extremo o en otro del arco que le ofrece el contexto (*La llamada de la selva*, de Jack London, en el final del siglo XIX o principios del XX). Aceptamos que sea un **tiempo fuera del tiempo** (las siete novelas que componen *Las Crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis, por ejemplo, suceden en dos planos de imposible unión: por un lado, los años de la II Guerra Mundial (1939-45); por el otro, la cronología exclusiva de un mundo inexistente), también que se trate de una **distopía, futuro probable o improbable** con tintes amenazantes (*Un mundo feliz*, de Aldous Huxley).

Hay obras en las que **no hay referentes sobre el intervalo temporal** (*Juan Salvador Gaviota*, de Richard Bach), bien porque el escritor no los encuentre decisivos a la hora de narrar, bien porque el texto se encuadra por encima de esa contingencia (*El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry). En otras, **sin que se especifique el momento histórico**, podemos intuirlo gracias a un modelo de automóvil, a un estilo en el vestir, etc. También el autor puede usar **cierta ambigüedad** (ocurre en el *realismo mágico* y en la escritura surrealista, en la que nada es exacto).

La baraja del tiempo

Solo escribiremos aquellas partes en la vida de nuestros protagonistas que sean clave para el desarrollo del argumento.

1. Elipsis:

Podemos señalar (sin que tengamos que explicar qué ocurrió durante el periodo que se comprende entre lo último narrado y lo que empezamos a narrar) los saltos en el calendario (*seis meses después de que perdiera su empleo… Juan acababa de cumplir diecinueve años; ya no era un niño… Cuando se casaron fueron conscientes de lo largo*

que había sido su noviazgo…). Nuestro público entenderá la razón de esas **elipsis**, con las que se hará una idea vaga pero suficiente de lo transcurrido.

Este recurso puede utilizarse para evitar la recreación de escenas demasiado íntimas, fisiológicas, violentas, etc.

2. Transiciones:

Cada obra nos pide una estructura distinta. Podemos trabajar un desarrollo lineal, utilizar saltos temporales, ofrecer un planteamiento circular, etc. En cualquier caso, **el lector no puede confundirse al situar los hechos**: debe tener claro qué sucede antes y qué sucede después, cuál es el orden que pautan reloj y calendario. Se lo facilitamos al ofrecerle referencias o **transiciones temporales** (*el miércoles… pasado el invierno… cuando los días empezaron a alargarse… ocurrió durante la plaga de chicharra… el día que asesinaron a John Lennon…),* que le ayudan a colocar los distintos aconteceres en su momento.

3. Anacronías, analepsis, especulaciones, resúmenes y prolepsis:

La mayoría de los autores utilizan **anacronías** (la acción se rompe para introducirnos, de pronto y momentáneamente, en el pasado mediante el uso de *flashbacks* o **analepsis**). También **especulaciones** acerca del futuro. Otras veces nos brindan **resúmenes** (especialmente si la novela es muy extensa) acerca de los periodos en los que la historia parece tomar una velocidad de crucero, en la que no hay ninguna razón que exija un relato pormenorizado (si Alicia y Pedro, después de muchos avatares, logran casarse, en unos párrafos leemos, sin entrar en detalles, cómo fueron los primeros compases de su vida matrimonial, hasta que aparece un elemento que viene a distorsionar su apacible rutina, momento en el que el escritor vuelve a pormenorizar la historia). Otro recurso es la **prolepsis** o *flashforward*, con la que también se rompe el transcurso lineal de la novela para adentrarse en el futuro mediante un anticipo de los efectos que causarán determinados ejes del argumento (la decisión errónea o acertada de un personaje, las consecuencias de un fenómeno atmosférico o un cambio en la naturaleza).

Escribir en presente

De igual manera que solemos contar los sucedidos de nuestra vida una vez estos han transcurrido (aunque solo haya pasado un rato: *esta mañana he madrugado más de la cuenta, pues tenía que estudiar los últimos temas de Patología Clínica),* **conviene que escribamos desde una calculada distancia de los hechos ficcionados**.

Lo habitual es que narremos **peripecias ya acaecidas**, que nos permitan beneficiarnos del conocimiento del origen de las tramas, de su interrelación con cualquier

circunstancia y de las consecuencias que se derivan de ellas. **El presente en la voz del narrador** causa fatiga en el lector, ya que **el hoy y el ahora son incompatibles con el control sobre las piezas del relato**, que queda al socaire de lo imprevisible, de lo que está a punto de suceder. **Salvo que esté justificado por la trama, la redacción en presente es un modelo poco atractivo.**

Utilizaremos **tiempos pretéritos** a la hora de narrar y describir. En los diálogos y pensamientos de los personajes cabe una combinación de otros tiempos verbales.

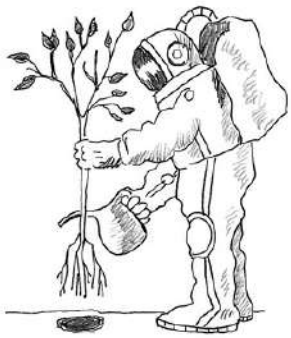
*Aunque el vagón **iba** atestado de pasajeros, Pedro no **estaba dispuesto** a **esperar** al siguiente convoy. Le **convenía llegar** cuanto antes al aeropuerto, pues **eran** las seis, y a las siete y media **despegaba** su vuelo.*

*—Oiga, no **empuje** —**protestó** una mujer entrada en años que, **agarrada** a una de las barras de aluminio, **llevaba** los pies clavados al suelo del tren—. **¡Habrase visto!...***

*—Lo **siento** —Pedro **sacó** un pañuelo para **secarse** el sudor del rostro—, pero **voy** un poco acelerado.*

*—Como si los demás no **tuviéramos** prisa —**refunfuñó ella.***

15. Actores y escenario.



Personajes

Los personajes son el *alter ego* del lector, ecos de sí mismo con otro físico, otro entorno y otra historia.

Al leer nos vestimos con la piel y el destino de cada uno de ellos, en un *yo* universal cuyos rasgos podrían imprimirse en toda la humanidad (con una novela me convierto en una mujer afroamericana que lucha contra la segregación durante los años cuarenta del siglo xx; en un joven polizón, escondido en un barril de manzanas, asustado al descubrir que navega con una tripulación de piratas, etc.). **En el caso de que el personaje envejezca** a ojos de los nuevos lectores, estaremos hablando de una **literatura pasajera; en el caso de que perviva** sin importar el cambio de circunstancias de los nuevos lectores, estamos hablando de una **obra maestra**.

Los personajes precisan **recibir un hálito de vida**. Si el lector le diera la mano a cualquiera de ellos, debería percibir su calor: entre 36,3º y 37,1º Celsius, como cualquier persona en buen estado de salud.

Naturalizarlos es uno de los mayores desafíos para el escritor. Se trata de darles consistencia, uno a uno; de conseguir que el lector pueda diferenciarlos entre el resto de los actores principales y secundarios. Como seres vivos, aunque sean de papel (de palabra), exigen una **clara individualidad** compuesta por una **suma de rasgos (externos e internos)** que los hagan **únicos**.

Un personaje reconocible es aquel que dispone de una fisonomía concreta, de un modo de hablar atribuible solo a él, de una forma original de estructurar sus pensamientos y de actuar. **Es preferible manejar pocos personajes pero bien definidos** (más o menos detallados según la importancia que jueguen en el libro), a contar con muchos pero no individualizados.

1. Descripción física

La primera impresión siempre nos llega por los ojos. Visualizar, de hecho, es el modo más inmediato de distinguir a unos seres de otros y de juzgarlos a partir de nuestras intuiciones. El aspecto físico, el modo de vestir, de moverse, de mirar… nos regalan una información directa nada desdeñable.

— Salvo que el personaje tenga como sello la suma de unos **rasgos anodinos** (lo que en sí le harían especial), a la hora de retratarle solo **incidiremos en aquellas facciones que lo hacen único** (unas orejas pequeñas y redondeadas; una barbilla hendida; una mirada estrábica; unas ojeras perpetuas; unas manos nervudas, un cabello mal teñido…).
— Estos rasgos no pueden ser producto de la improvisación, pues **acompañarán al personaje durante toda la novela**, lo que nos obligará a **referenciarlos más de una vez**. Son marcas de su identidad.
— La información acerca del físico no debería ofrecerse del tirón y en un solo momento. Hay que dosificarla a lo largo de las páginas, aprovechando las apariciones e intervenciones del personaje. Si en una primera escena atribuimos a un inspector unos ***finos labios*** que *trazaron una* ***socarrona sonrisa***, en otra contamos que *tamborileó la mesa con sus* ***dedos cortos y rollizos***. Más adelante diremos que tenía *un modo de* ***mirar oblicuo****, como* ***acobardado***, y en otro pasaje insistiremos en *su manía de* ***rascarse la nuca*** *cuando se sentía nervioso*. Puede que en la aparición del personaje unamos unos cuantos datos para que el lector pueda trazar un perfil que le resulte fácil de recordar, pero nunca a modo de enumeración o de cascada de datos.

Tratemos de encontrar las diferencias en una doble descripción del mismo personaje, desde la mera enumeración a la composición literaria:

Descripción 1:

Era una mujer fea y esquelética, de unos sesenta y cinco años, con los ojos marrones, aunque apenas se le distinguían porque usaba unas gafas de alta graduación. Su piel era blanca. La cabeza con forma de tachuela. El pelo corto, rizado y castaño. La barbilla respingona. El cuello, flácido. Mascaba sin parar, como si se pasara una cáscara de pipa de uno a otro lado de la boca.

Descripción 2:

Además de entrada en años era fea, un esqueleto vestido de piel. En su rostro destacaban unas gafas de pasta, de lupas gordas, que empequeñecían sus diminutos ojos miopes. Tenía la desagradable costumbre de mascar (un chicle, una cáscara de pipa de girasol, los recortes de sus uñas y hasta la pestaña del tapón de un cartón de leche), como si precisara de la compañía de un visitante que fuera de sus muelas a su lengua y de su lengua a sus muelas, sin solución de continuidad. Su cabeza tenía forma de peonza, ancha en el cráneo y enjuta en las mandíbulas, unidas en una barbilla respingona sobre el remate de un buche deshinchado y blanquecino, como de un amarillento sucio.

— **Ejercitémonos** mediante la realización de descripciones de variados individuos que encontremos fotografiados en periódicos y revistas, o que veamos por la calle o en cualquier otro lugar. Ese material nos servirá para atribuir ciertos semblantes a nuestros futuros protagonistas. Yo me sirvo de dibujos rápidos que me ayudan a **retener el aspecto del personaje** a lo largo de toda la elaboración de la novela.

— Aconsejo **dominar un léxico básico de anatomía**, tanto humana (por ejemplo, saber diferenciar las partes del rostro: sienes, arco de las cejas, párpados, mejillas, mentón, comisuras…) como animal (en un caballo: corvejón, flanco, lomo, testuz, anca, ijar, ollares…). También el vestido propio de cada época, peinados, complementos, armas y cualquier otra pieza que individualice al personaje (calzas, miriñaque, corpiño, medias, quevedos, sombrero de ala corta, de ala ancha, de viaje, canotier, …), pero **evitado dar un aire enciclopédico y poco natural**.

2. Descripción psicológica o moral

De un personaje **dice tanto su físico como su psique y su comportamiento**. Hay novelas en las que la descripción física apenas aparece apuntada, sin que se resienta la distinción de los protagonistas gracias a la exposición cuidada de las diferentes categorías psíquicas que les caracterizan.

El novelista debe ser un **experto en humanidad**, ya que escribe **del hombre para el hombre**. Esta pericia suele ser intuitiva —no precisa de una especial instrucción académica—, fruto de la **suma de mucha observación y mucha lectura.**

El novelista debe **entender las razones del comportamiento humano**: las distintas formas de interpretar la realidad; las tendencias que fraguan una personalidad concreta; la influencia que ejercen la infancia, la familia, los amigos y los acontecimientos del pasado; las consecuencias de vivir en un tiempo y lugar concretos; el efecto de los trastornos mentales... De igual modo, debe entender las **aspiraciones universales del individuo y de la colectividad** (amar y ser amado, la seguridad, la búsqueda de la verdad, la aspiración a la libertad, el destino trascendente, el miedo al dolor…), **las preguntas inevitables** acerca de nuestro origen y nuestro final; la necesidad de perpetuarnos a través de nuestros hijos y la de hallar respuestas a los *por qué* y los *para qué* con las que vamos resolviendo el sentido de la existencia. Por ende, tendremos que saber manejar (**sin maniqueísmos**) las virtudes y los vicios, las luces y las sombras, las grandezas y miserias, desde lo más heroico a lo más vil, pasando por la **estabilidad en la que transcurre la vida de la mayoría de los seres humanos**.

— Evitemos el error de otorgar a nuestros personajes **comportamientos únicamente intachables o únicamente despreciables**, sin tener en cuenta los claroscuros que

dan volumen a todo ser humano. No carguemos hacia un lado u otro la balanza de los **arquetipos**.

— Consideremos con frialdad cuál ha de ser su modo de actuar ante **situaciones límite**, para no caer en la caricatura, en el **estereotipo** o en lo imposible.

— Apacigüemos los **arrebatos de sentimentalismo** (las manifestaciones de ira, amor, melancolía, etc.).

— Utilicemos la **lógica a la hora de atribuirles decisiones y reacciones**, según sea el carácter de cada uno.

— Entreguémosles el **modo de hablar y de reflejar sus pensamientos** más ajustado a su realidad (un niño maneja frases cortas, con un vocabulario sencillo y limpio; un hombre de campo suele ser rudo y puede emplear modismos y terminologías propias).

— Otorguémosles un **nombre propio** que se les ajuste, siempre y cuando este sea necesario (Trevor no podría ser, por ejemplo, el nombre de un joven que nació en el Madrid de la I República; Salustiano sí).

— Tengamos en cuenta **su procedencia**: las raíces familiares, culturales, locales, etc.

— Cuidemos su **dignidad**.

Ante la fascinación que sobre nuestra sociedad ejerce la imagen, corremos el riesgo de dotarlos de **atributos físicos y morales propios del cine comercial**. Los galanes fuertes y valerosos, las mujeres de una belleza apabullante, dueños todos ellos de una inteligencia superior y de una sagacidad imbatible, no son merecedores de participar en una novela, salvo que se trate de un folletín. **Las novelas las viven, disfrutan y padecen seres humanos adaptados en lo físico y en lo psíquico a su tiempo y circunstancias**, incompatibles con los tópicos, distintos los unos de los otros pero bañados por el mismo sol que nos calienta y atenazados por los mismos miedos que nos azoran. **Son buscadores de nuestra misma felicidad**.

Evolución e interacción

En la lectura de una novela vamos a enfrentarnos a la **evolución de uno o más personajes**, sea cual sea el argumento. De hecho, una de las razones por las que leemos es el deseo de acompañar a estos protagonistas en su **viaje hacia un cambio**. Si este no se da, si no hay algún tipo de transformación personal, la narración pierde su razón de ser.

El lector espera que el taimado se convierta en héroe; que el desheredado termine por ser feliz; que él o ella se encuentren y el amor o el desamor transforme sus vidas; que aquel que sufre una injustica cumpla su venganza, etc.

Esta transformación coincide con el lapso temporal en el que se suceden las tramas:

El personaje aparece en un punto A con unos rasgos concretos. Desde A inicia un camino provocado por ciertos sucesos, que lo llevan hasta un punto B donde esos rasgos se han enriquecido. Y a medida que avanza el libro se acrecienta el apego del lector al personaje.

> *En* La perla*, de John Steinbeck, el lector se une a Kino, un indígena desventurado que sobrevive recolectando perlas en el mar* ***(punto A).*** *Un escorpión muerde a Coyotito, su pequeño hijo, pero Kino no puede permitirse el pago de los servicios de un médico. Entonces descubre la más bella y valiosa de las perlas, que le ofrece no solo la posibilidad de que el niño reciba tratamiento, si no de cumplir todos sus humildes sueños. Pero los compradores de perlas quieren aprovecharse de su debilidad: lo persiguen, le dan una paliza al amparo de la noche, queman su choza y, en la fatalidad, un disparo fortuito mata al bebé. En consecuencia Kino decide prescindir de su hallazgo, y con él de todos sus sueños, devolviéndolo al océano* ***(punto B).*** Ha comprendido de los riesgos que para un pobre pueda acarrear la fortuna.
>
> La transformación de Kino pasa del hombre inocente y pacífico a la persona afortunada por su descubrimiento, que deviene en el pescador atormentado por las circunstancias, resolutivo al despedirse del único asidero que podría haber variado su destino: llegado el punto final, Kino es otro.

Los personajes evolucionan porque interactúan con otros personajes, que deben ejercer una labor de contrapeso, de ayuda, de consejo, de compañía, de antagonismo, de ruptura, de provocación… Ni uno solo puede estar de relleno, como un figurante en una representación teatral.

> *En una novela negra, por ejemplo, hay que plantearse cómo dar consistencia a la víctima, al criminal, al policía, a cada uno de sus ayudantes y, por supuesto, a los sospechosos. Entre unos y otros debemos hallar contrapesos: el policía es un hombre atormentado, solitario y bebedor. Su ayudante es una mujer divertida, esposa y madre, obsesionada con mantener una vida saludable. El primero de los sospechosos padece una enfermedad psiquiátrica, no trabaja, vive solo y carece de amigos (por eso su aparición confunde al lector). El segundo es el encargado de un restaurante de comida rápida, de carácter expansivo e iracundo (también le confunde). La tercera es enfermera en un geriátrico, aficionada a la noche y casquivana (aunque no da la impresión de ser culpable, resulta ser la asesina). La víctima, a diferencia de todos los demás, es una persona cuya identidad vamos conociendo en el transcurso de la novela.*

Hay **personajes que son un hallazgo**, hasta el punto de ser capaces de sostener la carrera de un escritor. Su existencia parte de la magnífica acogida de la primera novela en la que aparecen. La propia editorial puede avalar la oportunidad de que el autor recurra de nuevo a ellos.

Es propio de la novela infantil y juvenil (Mumin, en las novelas de Tove Jannson; el pequeño Nicolás, en la colección de René Goscinny), así como de la novela policiaca (Hércules Poirot o miss Marple, de Agatha Christie; Salvo Montalbano, de Andrea Camilleri…). La repetición de sus aventuras los convierte también en un atractivo para adaptarlos al cine o a la televisión.

Localización, ambientación, atmósfera, espacio y contexto

Nuestros personajes no cuelgan de la nada. No van y vienen por las páginas sin un entorno que les afecte y les determine. Como los actores en una obra de teatro, precisan de un escenario en el que asentar los pies, unas tablas por las que moverse, una serie de objetos con los que vincularse. Esa escena exige **localización, ambientación, atmósfera, espacio y contexto**.

— Cabe que **la localización** sea **producto de nuestro completo capricho imaginativo**, ajeno a la realidad geográfica e, incluso, física. De no ser así, la novela de ciencia ficción no existiría, como no existiría el género de fantasía (*Momo*, de Michael Ende), en el que también pueden **combinarse localizaciones reales y fantásticas** (*El maravilloso mago de Oz*, de Lyman Frank Baum, nos presenta a una Dorothy Gale en nuestro mundo y en el mundo de Oz). Y, por supuesto, la localización puede **corresponder a un lugar conocido de la Tierra**, bien en el pasado, en el presente o en el futuro. Y ese escenario puede ser **comprobable** (la Roma de *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar) o **imaginado**, adaptado a los intereses de nuestro texto (la isla donde se desarrolla *Diez negritos*, de Agatha Christie, en algún punto de la costa de las Islas Británicas).

El lector debe tener claro, en todo momento, dónde sucede cada escena de la novela, de tal manera que no demos pábulo a su confusión. Puede ser recomendable una descripción previa y detallada del lugar, que se vaya enriqueciendo a medida que avanzan los hechos mediante pequeñas referencias. Pero no hay reglas fijas ni deberíamos repetir el mismo esquema (a la hora de presentar una localización) en una misma novela.

— La ambientación es una pieza clave para conseguir la verosimilitud del texto. Si lo relatado sucede en un tiempo conocido (*Juana de Arco*, de Mark Twain), cuidaremos que todas las referencias correspondan a esa época (precisiones en el modo de vestir, de sociabilizar, de desplazarse…). Hay novelas que con una buena trama se desmoronan a causa de los errores de ambientación (por ejemplo, si está localizada en 1915 y a alguno de nuestros personajes le ponemos un bolígrafo en la mano, elemento que aún no se había inventado).

— Crear atmósferas es una cualidad en ciertos escritores. Hay fragmentos memorables en la historia de la novela gracias a la atmósfera que rodea a los protagonistas, que tiene en cuenta la luz, las sensaciones térmicas… (el bochorno húmedo y maloliente de *La ciudad de la alegría*, de Dominique Lapierre; la soledad de la noche, al mando de una avioneta, en *Vuelo nocturno*, de Antoine de Saint-Exupéry).

— No es fácil definir el espacio, al que podemos comparar con el barniz que envejece un cuadro o lo aviva. Viene marcado por elementos lingüísticos (el habla de los personajes en la novela costumbrista), psicológicos (la sencilla felicidad del mundo rural frente a la soledad violenta de la gran urbe, en *Llanto por la tierra amada*, de Alan Paton; la melancolía que rezuma *Una pena en observación*, de C. S. Lewis), o social (la miseria de una Irlanda deprimida en *Las cenizas de Ángela*, de Frank McCourt).
— El contexto sitúa a los personajes en los acontecimientos sociales, culturales, políticos y religiosos propios del fragmento temporal que cubre la novela (*El corazón de piedra verde*, de Salvador de Madariaga, suscribe distintos momentos de la conquista de México; *El esbirro*, de Sergei Kourdakov, da a conocer las tripas de los servicios secretos de la URSS durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX).

Recomiendo que la localización (de ser real) coincida con algún lugar o entorno que dominemos. Por ejemplo, para escribir La hija del ministro dediqué muchas horas a pasear por los escenarios de Madrid en los que transcurren las distintas tramas. A su vez, me sentí obligado a tener en mi escritorio un mapa de la ciudad correspondiente al periodo histórico que abarca el libro. Con otras novelas ambientadas en países lejanos, creí oportuno desplazarme a cada uno de ellos para tomar notas (Monzón sobre Bombay —India—; La sombra del cóndor —Perú—; Los guardianes del agua —Kenia—).

Sería un error localizar y ambientar nuestra novela en escenarios que no conocemos o no dominamos, pues caeríamos en estereotipos. A causa del cine, hay una propensión demasiado arriesgada a que las narraciones se enmarquen en países distintos al nuestro.

16. Estilo, descripción y acción.

Palabras

Una novela se escribe mediante la combinación de artículos, sustantivos, pronombres, adjetivos, verbos, adverbios, preposiciones, conjunciones e interjecciones, **capaces de expresar ideas, describir escenarios, construir diálogos y desarrollar acciones.**

Las palabras son la humilde materia que utilizamos todos los escritores en todos los idiomas literarios. **El lector da por hecho que sabemos usarlas correctamente y confía en que nos aprovechemos de su riqueza**.

Tengamos sobre nuestra mesa de trabajo un **diccionario normativo**, otro de **sinónimos y antónimos**, así como la **última gramática publicada por la Real Academia de la Lengua Española**, y no olvidemos que el escritor ha de estudiar ortografía y gramática de manera continuada.

Estilo

Todo artista vive obsesionado con que su obra sea reconocible. En pintura el dibujo, la composición, la preferencia de colores, la temática y la técnica utilizada ponen nombre propio a un cuadro y a su pintor. En arquitectura la forma y las estructuras, el uso de materiales y la adaptación al entorno fraguan el prestigio de su autor. En cine el enfoque, la temática, la fotografía, la forma de trabajar con los intérpretes y el mensaje identifican al director. **En narrativa hablamos de estilo, ese *no sé qué que* nos hace vincular una novela con su escritor**.

Cada estilo se sirve de **técnicas diversas**: el empleo de acciones paralelas; las alusiones a lugares, hechos y personajes reales; citas textuales; contrapuntos y confusiones; equívocos; laberintos; monólogos; personajes colectivos; testimonios; simultaneidad; autor y lector como protagonistas; intercalación de otros géneros; uso de determinado vocabulario y sintaxis, etc.

El estilo se construye poco a poco, a medida que las horas (los años) de trabajo nos van configurando una personalidad literaria. **No debemos tener**

miedo a las influencias (a pesar de que, durante la elaboración del texto aconsejo no leer autores, géneros o temáticas que puedan mediatizar la naturalidad con la que nos enfrentamos a nuestra novela), especialmente cuando nos incorporamos al oficio. Incluso puede resultarnos positivo usar, a modo de plantilla, las técnicas de los autores que nos gustan, al igual que el aprendiz de pintor suele depender de un maestro.

El estilo tiene una ligazón directa con el talento. Los grandes novelistas fueron o son personas tocadas por la varita caprichosa de los dones. Pero el talento también es fruto del trabajo, de la búsqueda incansable de un estilo propio, que se va forjando de distintas maneras:

1. Con la elección de un modo de narrar:

No es lo mismo emplear frases cortas que decantarse por las subordinadas. No es lo mismo ayudarse del diálogo que entregar todo el texto a la voz del narrador. No es lo mismo dominar un rico vocabulario que conformarse con una expresión discreta. No es lo mismo recurrir a la descripción que apenas utilizarla. No es lo mismo servirnos de una estructura u otra. No es lo mismo indagar en la psicología de los personajes que decantarse por la superficialidad. No es lo mismo insistir en un género que experimentar otras posibilidades…

2. Con la preferencia por un tipo de lenguaje:

a) Esteticista: hay novelistas con una redacción clara, limpia, que recurren a la frase corta, a la palabra exacta, que prefieren la concisión para llegar al corazón de los hechos. Desarrollan argumentos sencillos, aparentemente livianos, en los que la estética puede estar al mismo nivel —incluso por encima— de la acción. Suelen introducir numerosas figuras literarias: alegorías, cacofonías, epítetos, hipérboles, sinécdoques, etc. (*Novecento*, de Alessandro Baricco; *De profundis*, de Oscar Wilde; *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral).

b) Recurrente: son reconocibles por su verborrea, por trabajar párrafos largos, por su insistencia en volver una vez y otra a determinados asuntos, por fijarse en elementos nimios y detallarlo todo (es un estilo habitual en la novela naturalista europea del siglo XIX).

c) Florida: modo elocuente de expresión, propio de otra época. Se decanta por el barroquismo, la adjetivación excesiva, el empleo desmesurado de adverbios y, a veces, por cierta tendencia a la pedantería (podemos encontrarlo en la novela romántica actual para adolescentes y en la que tiene una emotividad con intenciones sensiblonas y motivadoras).

d) Desenfadada: emplea un lenguaje coloquial, llano, a veces provocativo, tremendista y hasta grosero (*San Camilo 1936*, de Camilo José Cela).

e) Culta: lenguaje elevado, con referencias intelectuales que no están al alcance del gran público (*En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust).

f) Otras: humorística, sarcástica, compleja, lenta, acelerada, experimental, optimista, pesimista…

3. Con la elección previa del lector destinatario:

Podemos escribir para un público fiel, con la seguridad de que vamos a entregarle *más* de aquello a lo que está acostumbrado y demanda. Hay autores de novela para mujeres, para adolescentes, para niños, para ciertas creencias, para ciertas ideologías, para la sociedad de determinado momento… Es una elección que nos limita a la hora de expandir nuestra obra, a la vez que puede condenarnos a que pasemos de moda.

4. Con la creación de un mundo exclusivo o recurrente:

De nuevo invoco a la originalidad de los escenarios del realismo mágico (*Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, de Juan Rulfo), así como a los mundos de la fantasía (la Tierra Media creada por Tolkien) o a las novelas cuyo escenario es, de algún modo, el personaje principal (Nueva York en la obra de Paul Auster; Londres en las novelas de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle).

Descripción

Hay lectores que sienten urticaria ante una **novela descriptiva**. No etienden las razones que mueven al novelista a detener la acción para explicar cómo son los elementos de una habitación, incluso la luz y la temperatura de ese instante. De hecho, no son pocos los que se saltan los fragmentos del libro en los que la historia parece usar la cámara lenta o el plano secuencia. Aseguran que les bastan los diálogos y algunos párrafos narrativos para comprender el desarrollo de la historia.

A nuestra época la define **la inmediatez** (damos por bueno que lo importante es el resultado, no el proceso) así como el empacho de **distintas y continuas actividades**. Triunfa el minimalismo, lo concreto, lo urgente, pero **la literatura debe ser un bálsamo que nos ayude a encontrarnos con el equilibrio en el detalle, un método que nos ayude a mirar, a entender, a profundizar, a contemplar más allá del simple vistazo**.

Recrearnos en algunos de los objetos de una oficina o en los elementos de un paisaje puede ser necesario para que el lector aprecie el conjunto de una escena y hasta de la totalidad del capítulo o de la propia novela. En una casa, por ejemplo, las piezas decorativas llevan la huella de sus dueños, que a veces alcanza a las generaciones anteriores que las compraron o elaboraron (el piso de París donde vive Paloma, la niña, y la portería donde habita Reneé Michel, en *La elegancia del erizo*, de Muriel Barbery). Las características de la naturaleza pueden determinar a los personajes (*El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, no se podría entender sin la descripción atosigante del río y de la jungla).

Es posible que debamos asumir un nivel de lectura epidérmico por parte de nuestro público, pero recurrir a la **descripción** (siempre justificada; nunca se describe *para rellenar el texto*) o prescindir de ella establecerá el valor literario de nuestra novela. Hay muchos relatos que apenas son descriptivos y se venden como rosquillas, pero también son muchas las novelas en las que sucede lo contrario y también son *producto estrella* en la industria del libro.

La descripción suele vincularse a la **visión espacial** del relato. Nos servimos de ella para colocar a los personajes en un entorno, para conocer su físico, su manera de actuar y su psicología (lo que técnicamente se conoce por **retrato**).

Lo habitual es salpicar la novela con fragmentos descriptivos, que serán más extensos allí donde:

— Sea preciso **apaciguar el ritmo de la historia** (describiendo una ciudad, una calle, el interior de una vivienda, un paisaje, un elemento de la naturaleza, etc.), descansar el curso de los acontecimientos o insertar al lector en el medio donde se concatenan los episodios.
— Sea preciso **mostrar al detalle a un personaje fundamental en la historia** (explicando cómo funciona en su rutina, qué acontecimientos han forjado su carácter, con qué personas tiene una relación especial, cómo es su físico, su hogar, su calle, barrio, pueblo o ciudad, etc.).

La descripción nos pide riqueza en el manejo del vocabulario, de tal manera que llamemos a cada objeto, a cada atributo, a cada sensación, por su nombre.

Es necesario escoger solamente aquellos **elementos imprescindibles para visualizar** lo que se describe.

Comparemos dos formas de describir:

1. *La casa era blanca, con las ventanas pintadas en verde, de dos pisos, con una chimenea en la cubierta que daba al noroeste y otra que surgía del tejado que miraba al sur. Estaba construida en bloques de granito, pero la abuela decidió, después de que falleciera su esposo, cubrirla de argamasa que después encalaron los hombres del pueblo.*

2. *La casa estaba encalada desde que la abuela se quedó viuda. Tenía las ventanas pintadas de verde y de su tejado brotaban un par de chimeneas.*

Antes de describir es necesario **contemplar** la escena, al personaje, la atmósfera… **con los cinco sentidos**. Un olor, una textura, un sabor… pueden resultar claves. Y aunque no deberíamos abusar innecesariamente de las descripciones, tampoco debemos moderarlas o eliminar alguna de ellas si consideramos que tiene el peso necesario para el devenir del relato.

Acción

Empezar la lectura de una novela es el inicio de una aventura: acompañar a una serie de protagonistas a los que les van a suceder determinadas cosas que *merecen ser leídas*. La acción se construye mediante **giros en el desarrollo de la obra** que empujan el argumento **hasta alcanzar un desenlace**. En cada giro, a los personajes les suceden cosas llamativas que les marcan y les transforman.

El argumento de una novela es el resultado de una suma de **acciones estructuradas de modos diferentes**. Hay una **acción principal** (la caza de un cachalote blanco relatada por un marinero, en *Moby Dick*, de Herman Melville) y un **grupo de acciones secundarias** (lo que ocurre en el puerto antes de que zarpe el ballenero Pequod; lo que cuentan cada uno de los arponeros de sus experiencias en la pesca de ballenas; los distintos lances para atrapar a la ballena blanca…).

A medida que la acción se espacia más lento es el desarrollo del libro, y viceversa: la acción otorga velocidad —ritmo— a nuestra novela.

Cuando hablamos de **acción** no nos referimos, por supuesto, al contenido de los *thrillers* en los que los protagonistas viven sumidos en una **cascada de actividad** (*Los restos del día*, de Kazuo Ishiguro, es una novela de apariencia sencilla y acción serena, en la que ocurren muchas cosas interesantes a *tempo* lento). De todos modos, salvo aquellas obras destinadas a lectores sesudos que disfrutan con un contenido estético e intelectual, o esas otras que hacen de la autobiografía un relato, o aquellas que siguen una cadencia lineal y flemática, **el escritor debe conseguir que lector no se aburra, avivando, capítulo a capítulo, la intensidad de las tramas**.

El público debe sentir curiosidad por resolver los enigmas planteados en el arranque de la novela, lo que le alentará a leer de seguido.

Hay que **presentar los hechos básicos de la historia cuanto antes**, evitando largas descripciones iniciales o divagaciones introductorias (cuando no sean necesarias o puedan colocarse en otro momento). **Es bueno recapacitar acerca del modo de arrancar el relato, con el fin de que obtengamos desde las primeras páginas la atención del lector desconocido mediante el uso de una acción sugestiva.**

Además, la estructura de la novela debe estar al servicio de la acción. Nos sirven como ejemplo aquellos libros que empiezan ***in media res***, es decir, en la plenitud de los acontecimientos que motivan la intervención de los personajes, como el nacimiento o la muerte de alguien; una despedida; un viaje; el robo de un banco… para, desde allí, desplazarse por la historia a través de diversos recursos narrativos.

En La verdad sobre el caso Harry Quebert, *de Joël Dicker, la policía descubre en el jardín de un maestro de escritura los restos de Nola, una chiquilla que desapareció de Aurora, un pequeño pueblo, muchos años atrás. Marcus, un joven escritor que ha tenido un éxito notable con su opera prima y vive atrapado en la búsqueda de un argumento para su segunda novela, se entera de que el sospechoso es su viejo profesor, al que cree incapaz de semejante crimen. A partir de ahí, mientras Marcus investiga con el propósito de demostrar la inocencia de su maestro, se entrelazan presente y pasado hasta que el caso se resuelve*.

Acrecentaremos la **tensión** si **los capítulos finalizan en un momento de clímax** (cuando el personaje está a punto de resolver una incógnita o cuando entra en lid algo importante e inesperado). Stephen King es reconocido por el uso de este señuelo. Lo mismo sucede con los escritores escandinavos de novela negra, como Camilla Läckberg, capaces de elaborar una literatura adictiva gracias, precisamente, a este uso de la **tensión narrativa**.

No olvidemos que la acción está ligada al dinamismo de los personajes. Un buen trabajo previo de caracterización, encaminado a lograr rasgos de personalidad creíbles para evitar tópicos, conseguirá que el lector se ponga en alerta o se relaje al llegar a los pasajes dominados por cada uno de los protagonistas.

Volviendo a la novela policiaca, el lector asume de modo distinto los fragmentos que narran el día a día de los personajes encargados de resolver los enigmas (que potencian los vínculos de cordialidad y hasta de familiaridad que siente hacia ellos), respecto de aquellos otros protagonizados por los sospechosos (que suelen despertar rechazo en el lector), como demuestran los distintos títulos protagonizados por Bevilacqua y Chamorro, la famosa pareja de guardias civiles, de Lorenzo Silva.

El compás de la acción aumenta mediante la variedad de recursos que utilicemos: una rápida descripción, un diálogo ágil, la reproducción de noticias, mensajes de teléfono móvil, testimonios cruzados, recortes de hemeroteca, historias médicas, testimonios del pasado, testificaciones judiciales…

La acción puede depender de la duda del lector ante la culpabilidad de determinados sujetos, o de la incertidumbre de si el protagonista será capaz de culminar su misión, o de la esperanza de que este pueda darle la vuelta a un destino fatal, etc.

Nos vendrá bien atender los **puntos de inflexión y de aceleración**:

— **Puntos de inflexión**: aquellos momentos del libro en los que cambia el curso de los acontecimientos.

En El jilguero*, de Donna Tartt, hay muchos: cuando, tras el estallido de una bomba en el museo Metropolitan de Nueva York, el niño Theo Decker se apodera del cuadro del genial Fabritius. Cuando su padre recoge al muchacho del hogar de su amigo Andy para llevárselo a Las Vegas. Cuando aparece el oscuro Boris. Cuando, años después, Theo vuelve a Nueva York para trabajar con un restaurador de muebles…*

— **Punto de aceleración**: son aquellos momentos en los que la acción se intensifica, hasta dar a entender que el relato puede haber llegado a su desembocadura.

Continuando con la larga novela de Tartt, el regreso de Theo a Nueva York es un punto de aceleración, así como cuando el enigmático Boris reaparece para atosigar al protagonista o cuando ambos viajan a Ámsterdam para poner punto final a la pesadilla aparejada al cuadro.

17. Un final y un título.

Revisar

El novelista nunca está del todo satisfecho con su trabajo, pues considera que el texto siempre es mejorable. **Hay escritores que, para no sufrir insatisfacciones, prefieren no volver a leer sus relatos una vez estos se han publicado**.

La elaboración de una novela tiene tres momentos cruciales:

1. Encontrar un argumento.
2. Plasmarlo a través de la escritura.
3. Revisar lo escrito.

La revisión debe ser **constante** a medida que vamos avanzando en la composición del texto. Al comienzo de cada jornada, antes de poner una palabra nueva, conviene cogerle el pulso a la novela, para lo que es aconsejable **repasar con atención el fruto de los dos o tres últimos días de trabajo, modificando aquello que creamos oportuno**.

Una primera redacción que en el momento de su escritura habíamos dado por buena, suele estar trufada de errores e inexactitudes, lo que clama a la **prudencia de no entregar a la editorial un texto que no esté pulido**.

Debemos convencernos de que **la labor del escritor no es tanto de redacción como de corrección**, ya que a esta le dedicamos muchas más horas. **Corregir es básico también para que podamos desarrollar un espíritu autocrítico que nos permita mostrar nuestro trabajo con la conciencia de que está bien acabado**. Sin embargo, la misión correctiva tiene tres peligros: **la sobrescritura, el afán por contarlo todo y la incapacidad para dar la novela por finalizada.**

1. La sobrescritura: ante el temor de que nuestra redacción tenga poca calidad o no llegue a transmitir todo lo que previamente habíamos *visto* (en el personaje, en la escena, en el capítulo), retocamos el texto hasta perder la medida, dándole a lo accesorio un valor fundamental que no le corresponde:

— En el estilo: transformando la naturalidad en un manierismo profuso.

— En el contenido: el detallismo hace que la historia se quede agarrotada por un empeño en puntualizar, contextualizar, diferenciar, enriquecer...

Una novela sobrescrita es redundante y cansina. Además, desmotiva al lector porque no puede completar el argumento con su propia experiencia y sagacidad.

2. El afán de contarlo todo: el lector es inteligente y desea participar en la construcción de las tramas. Quiere deducir, sopesar, sospechar, añorar, descubrir, suponer… por sí mismo a partir de lo que encuentra en el texto. Agradece el voto de confianza del autor cuando este le brinda la oportunidad de resolver muchas de las propuestas que trae el libro.

3. La incapacidad para dar la novela por finalizada: poner el punto final no es sencillo. A medida que pasamos de la mitad del texto, las tramas deberían empezar a resolverse, convergiendo hacia el desenlace del argumento. Pero **la singularidad de un libro también pide originalidad en el modo de acabarlo.**

Final

Las últimas páginas deben dar respuesta al conflicto principal y, de ser necesario, también a los conflictos secundarios.

No caben los finales «a modo», repetidos, incluso adaptados a cada género o a cada autor. **Cada novela es un producto único e irreplicable, ajeno a soluciones de manual.**

— Las **novelas lineales** llegan de manera aparentemente más sencilla a su desenlace. Los hechos comienzan en la primera página, se suceden con mansedumbre capítulo a capítulo y alcanzan un final que no suele ser demasiado intenso o sorpresivo (*Las uvas de la ira*, de John Steinbeck).
— Si es **autobiográfica**, el final aparece cuando termina la razón del relato (*Un saco de canicas*, de Joseph Joffo, transcurre durante la ocupación nazi de Francia, que coincidió con la infancia del escritor, y finaliza cuando el ejército norteamericano llega a París, dando por acabada la Guerra).
— En las **biografías**, el colofón suele coincidir con el fallecimiento del personaje (*El cura de Ars*, de Francis Trochu).
— En **otros casos** es la respuesta lógica al remate de la acción principal (los enamorados se unen, el caso policial se resuelve, el fenómeno natural desbocado se amansa, llega el armisticio, el mentiroso queda desenmascarado…).

Es innegociable que el lector se sienta satisfecho, es decir, que cuando concluya la novela no tenga la sensación de que ha perdido el tiempo o de que le han *tomado el pelo*. Las emociones que resultan del largo juego que el escritor hace con los sentimientos del público, deben quedar compensadas. Por eso no es aceptable una novela de terror que, una vez devuelta a la librería, no nos deje un fondo de desazón, como no lo es una historia romántica que no provoque ternura al recordarla.

Los últimos párrafos no pueden mover a la indiferencia. Los lectores recomiendan determinadas novelas, en buena medida, por el efecto que les ha causado su final.

La **incapacidad para poner el punto final** de una novela puede lastrarla. Hay que medir, por ejemplo, en cuántas páginas más debemos entretenernos una vez el lector ha encontrado la respuesta a todos sus interrogantes.

Tipos de finales

1. Final cerrado: la historia queda concluida, sin posibilidades de extenderse, porque no hay hilos colgando ni tramas por resolver.

> *En* La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson, una vez conocemos dónde está el tesoro y cuál es el destino de los piratas.*

2. Final abierto: la historia tiene posibilidades de continuar más allá del punto final, pues el autor se ha cuidado de no contarlo todo, de tal modo que el lector puede elegir un destino para los protagonistas y los hechos narrados.

> *En* El Señor de las moscas*, de William Golding, desconocemos qué fue de los niños una vez se encuentran con el oficial de marina, relato que queda a expensas del lector.*

3. Final forzado: el autor ha perdido interés por la historia, no es capaz de mantener la fuerza narrativa ni la verosimilitud o ha llegado a un callejón sin salida, de manera que apaña un final abrupto al que le faltan razones que lo justifiquen (que todo haya sido un sueño, por ejemplo, o que por una razón imprevista todos mueran).

4. Final lógico: la acción acaba allí donde debe acabar. Mejor dicho, acaba allí donde la han conducido los hechos narrados.

> *Cada una de las dos partes de* Don Quijote de la Mancha *finalizan cuando don Alonso vuelve a su hacienda.*

5. Final previsible: el autor no ha sido capaz de dominar los elementos de la novela, rompiendo la confianza escritor-lector por rendirse a las evidencias (el asesino es el mayordomo). Hay géneros que, de alguna manera, se lo pueden permitir (las novelas

autobiográficas, las biográficas y las lineales), a pesar de que ganarían muchos enteros si —aun respetando la objetividad de los hechos— el autor *decorara* el colofón.

> *En* Sangre y arena*, de Vicente Blasco Ibáñez, el tópico costumbrista hace inevitable la muerte en la plaza del torero Juan Gallardo*.

En cualquier novela de intriga lo predecible es que *el bueno* venza *al malo*, pero hay muchas maneras de presentar esa victoria, incluso con sombras, dudas y artimañas.

6. Final sorpresivo: el novelista decide apostar a una sola carta, la de dejar pasmado al lector con un final insospechado. Para que sea válido debe apoyarse en un discurso lógico, en el que ningún detalle quede sin justificación.

> El barón rampante*, de Italo Calvino, acaba cuando Cósimo, convertido ya en anciano, en vez de bajar del árbol en el que lleva años viviendo se marcha por el cielo agarrado al ancla de un globo aerostático.*

7. Final-comienzo: la historia finaliza allí donde empezó, como si la novela hubiera seguido un camino inverso. Puede que al llegar a ese final —si se trata de un *thriller*— el lector comprenda la razón profunda del relato, pues las últimas páginas son la clave del enigma que se había presentado en las primeras.

> *El escritor Harrison Burns regresa a Connecticut para testificar sobre el asesinato de Winifred Utley, lo que le enfrenta a sus otrora amigos de la familia Bradley, en* Una temporada en el purgatorio*, de Dominick Dunne. Después de narrar los hechos, todo acaba en el mismo momento y lugar (la corte penal de Connecticut).*

Algunas novelas (las de suspense, las policiacas) **precisan un trabajo inicial de planteamiento** acerca del caso al que se enfrenta el protagonista y la forma de resolverlo, de tal manera que antes de empezar a escribir el autor tenga todos los cabos bien atados.

Nunca pongamos la palabra «Fin» después del punto final.

A por un título

¿Es determinante para el éxito de una novela la elección de su título? En la medida que este sea fácilmente recordable, sí. Pero **son ingentes aquellos títulos que cuesta retener en la memoria** (para comprar *El curioso incidente del perro a medianoche*, de Mark Haddon, hay que llevarlo apuntado en una libreta si no queremos confundirnos con *Lo que pasó con un perro por la noche, El perro y el incidente*, *El perro curioso de la madrugada*… Lo mismo cabe decir de *Un puente hacia Terabithia*, de Katherine Paterson, antes de que el cine lo universalizara).

Hay títulos sencillos que reflejan de manera concisa el elemento clave de la novela (*El perfume*, de Patrick Süskind). Otros, con la misma simplicidad, muestran lo que es el

libro en cuestión (*Cartas de Nicodemo*, de Jan Dobraczynski). También encontramos títulos con cierta socarronería (*Las guerras de nuestros antepasados*, de Miguel Delibes). Caben aquellos que se refieren al lugar que centra la historia, a un tiempo o ambas cosas (*Un año en Provenza*, de Peter Mayle) y los que evocan localizaciones ensoñadoras (*Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë). Los hay ligados a un género (*Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*, de John Steinbeck) y a unas expectativas (*Crímenes imaginarios*, de Patricia Highsmith). Tenemos protagonistas merecedores por sí mismos de un título (*Ana Karenina*, de León Tólstoi) y títulos que se unen a otros títulos para crear una obra superior (*Todos los hermosos caballos*, *En la frontera* y *Ciudades de la llanura*, componen la *Trilogía de la frontera*, de Cormac McCarthy). Hay títulos difíciles de entender hasta que no se lee la novela, pues están sacados de alguna parte del texto (*El guardián entre el centeno*, de J.D. Salinger). En suma, hay títulos buenos y malos que no funcionan (pasan al olvido); hay títulos buenos y malos que funcionan (imprescindibles en cualquier biblioteca).

Aunque recomiendo **decidir el título una vez el libro esté acabado**, hay casos en los que la novela se gesta a partir de un título del que se ha encaprichado el autor.

A medida que avanzamos en la redacción del libro, podemos ir apuntando posibles títulos para, más adelante, discutirlos con nuestro agente o nuestro editor. También permitir que sean ellos los que lo decidan (siempre con nuestra aprobación).

A priori parece más sensato un **título sugestivo** que uno anodino. Un título breve que uno largo. Un título que **refleje el contenido del texto** que uno desvinculado del argumento. Pero no se trata de una ciencia: queda al albedrío de los responsables de la novela.

Eso sí, un título de novela **no es un título de película** (sí a la inversa, aunque no en todas las ocasiones), y menos de película de serie B. Merece la pena dedicarle tiempo, ponernos en la piel del distribuidor, del librero y del lector.

El riesgo de no acabar

Ha llegado el momento de hacer una **revisión final** (aunque, lo advierto, no será la definitiva) de toda la novela. De ella puede encargarse el propio autor —es lo lógico—, su agente literario o la editorial. En el caso de que sea el escritor, es recomendable **dejar pasar un tiempo** (un mes, por ejemplo) para distanciarse del texto y así advertir con mayor claridad lo que debe enmendarse. De no existir esa distancia, es mayor la probabilidad de que muchas fallas le pasen desapercibidas.

El novelista puede aprovechar ese mes de espera para **entregar una copia del manuscrito a un grupo de lectores**, que serán los primeros en comunicarle una opinión

acerca de su trabajo. Es interesante que:

— Estos sean diversos (por edad, sexo, ideología, estudios, trabajo, etc.), en representación del público heterogéneo al que está destinada la novela.
— Tengan criterio lingüístico y literario, y se sientan libres para hacer anotaciones que señalen sugerencias, errores, etc. Si entre estos lectores hay algún filólogo, miel sobre hojuelas.

El escritor debe revisar esas notas, prestando especial atención a las que se repiten a lo largo del manuscrito o a aquellas coincidentes en más de un lector seleccionado.

Consideremos la tendencia natural del autor —especialmente cuando la novela es larga — a repetirse, a narrar lo ya narrado, a duplicar escenas y diálogos, a volver sobre lo que al lector ya le ha quedado claro... Una de las misiones de la revisión consiste en el ***arte de quitar***, a pesar de la inicial y comprensible aprensión a llevarnos por delante fragmentos (pueden ser páginas) a los que hemos dedicado tanto esfuerzo. Si la editorial en la que vamos a publicar tiene unos firmes criterios narrativos, ella misma se encargará de meter cuchillo en beneficio de su cliente, el lector (la editorial puede, también, realizar una labor de edición para mejorar la calidad del texto).

Las **revisiones parciales** durante la composición de la novela, sumadas a las **revisiones de nuestra baraja de lectores escogidos**, sumadas a nuestra **revisión final**, incuso a la realizada por nuestro agente literario... pueden hacernos caer en el peligrosísimo **bucle de no dar la novela por concluida**.

Ha llegado el momento de quemar las naves: pasemos el manuscrito definitivo al agente o a la editorial, para olvidarnos del proyecto hasta que nos remitan las **galeradas** (pruebas de impresión). Será el momento —si aún nos quedan fuerzas— de hacer una última lectura en busca de deslices (una falta de ortografía o de puntuación, un espacio en blanco de más o de menos, la confusión del nombre de un personaje secundario…), que escribiremos al margen derecho de la línea donde se encuentren.

El libro ha dejado de ser nuestro para convertirse en una incógnita que pronto recibirá un cuerpo físico (un volumen abrazado por unas cubiertas). Sabemos que la novela seguirá el curso de la distribución para llegar a sus verdaderos dueños: cada uno de nuestros lectores.

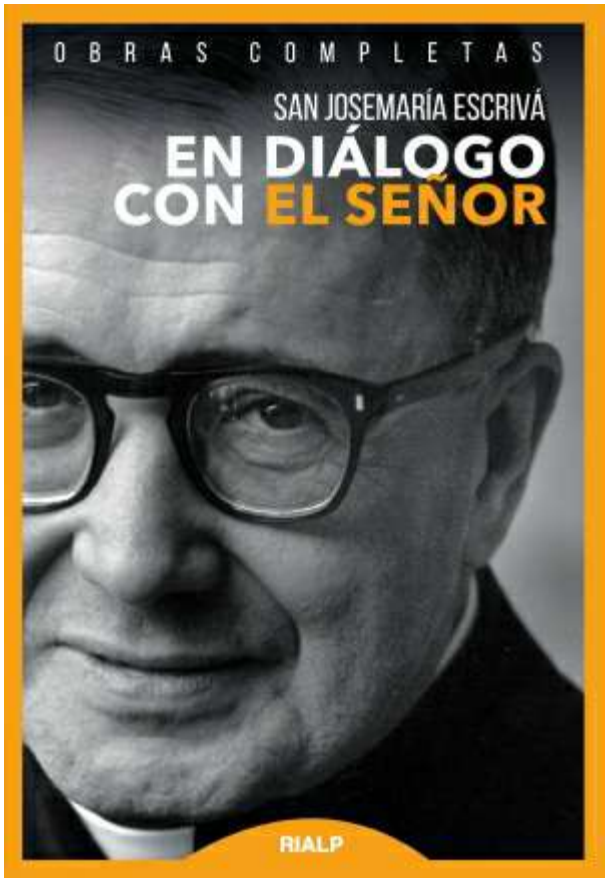
Ojalá que, a partir de entonces, se multipliquen las ediciones; ojalá que esa novela que tiempo atrás empezamos de ZERO, nos abra las puertas a un nuevo proyecto literario.

Miguel Aranguren (1970) es uno de los novelistas contemporáneos que ha publicado a más temprana edad (a los diecinueve años, en Espasa) y uno de los articulistas más incipientes (firmó su primera columna de opinión en El Mundo a los veintitrés).

Es autor de doce novelas, de las que se han editado numerosas ediciones, con miles de ejemplares vendidos por todo el mundo.

Desde 2004 dirige Excelencia Literaria, un proyecto de "cazatalentos" entre los adolescentes de España, México y Perú.

www.miguelaranguren.com
www.excelencialiteraria.com


OBRAS COMPLETAS
SAN JOSEMARÍA ESCRIVÁ
EN DIÁLOGO CON EL SEÑOR
RIALP

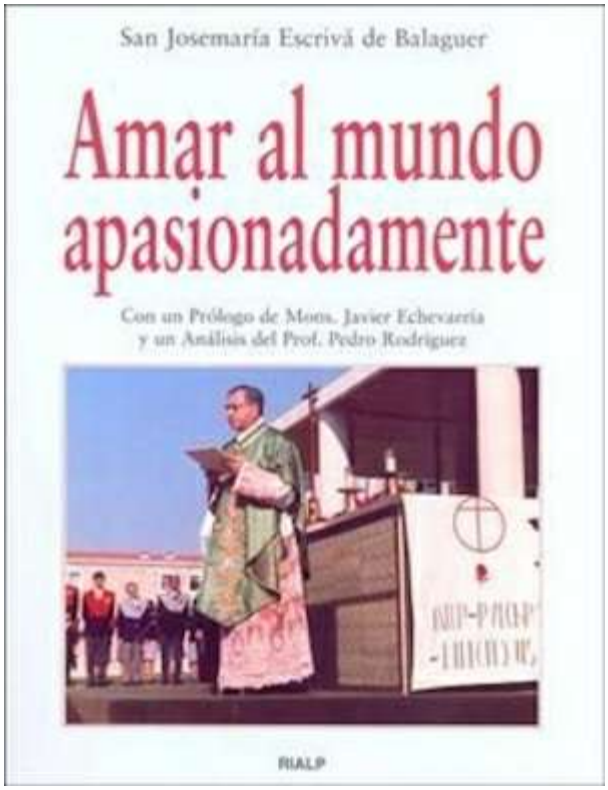
En diálogo con el Señor

Escrivá de Balaguer, Josemaría
9788432148620
512 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Este volumen de las obras completas, primero de la serie Textos de la predicación oral, recoge el texto de veinticinco predicaciones de san Josemaría entre 1954 y 1975. Dirigidas en su momento a miembros del Opus Dei, sus palabras son ahora publicadas por primera vez para un público general, en el contexto de sus obras completas, para que "muchas otras personas —además de los fieles del Opus Dei— descubran una ayuda para tratar a Dios con confianza y afecto filial". Su título "manifiesta bien el contenido y finalidad de esta catequesis: ayudar a hacer oración personal", en palabras de Javier Echevarría. El estudio crítico-histórico ha sido llevado a cabo por Luis Cano, secretario del Instituto Histórico San Josemaría Escrivá de Balaguer y profesor de Historia de la Iglesia en el Istituto di Science Religiose all'Apollinare (Roma) y Francesc Castells i Puig, licenciado en Historia y doctor en Filosofía, y miembro del mismo Instituto.

Cómpralo y empieza a leer


San Josemaría Escrivá de Balaguer
Amar al mundo apasionadamente
Con un Prólogo de Mons. Javier Echevarría y un Análisis del Prof. Pedro Rodríguez
RIALP

Amar al mundo apasionadamente

Escrivá de Balaguer, Josemaría

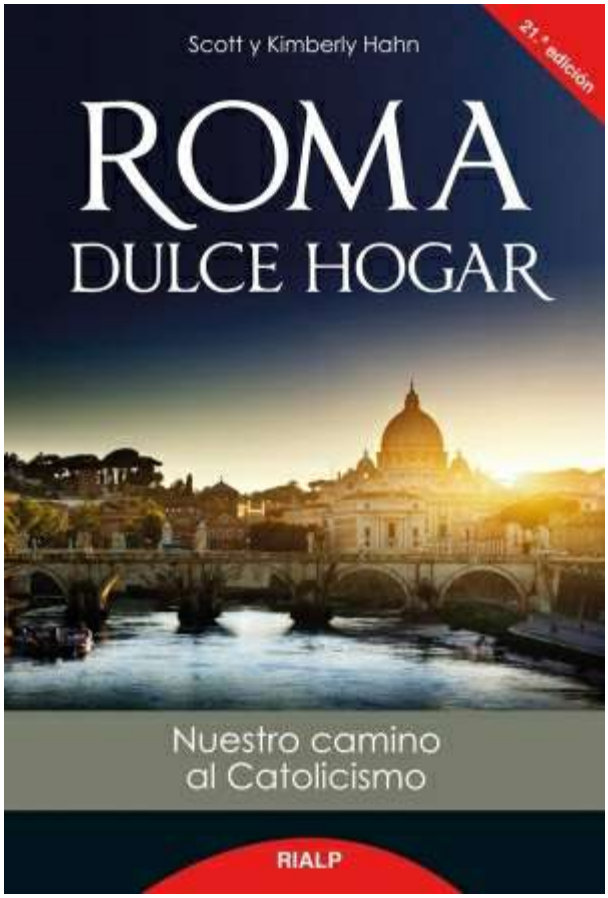
9788432141812

80 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Este libro es una edición especial de la célebre homilía predicada por San Josemaría Escrivá en el Campus de la Universidad de Navarra, en 1967. Se ha preparado con ocasión del 40º aniversario del día en que la pronunció. E n esta edición, la homilía va precedida de un Prólogo de Mons. Javier Echevarría, Prelado del Opus Dei, y acompañada de un análisis del Prof. Pedro Rodríguez, que constituye una guía para su lectura actual. "El Fundador del Opus Dei preparó esa homilía con mucho interés (...), deseoso de llegar al corazón y a la mente de los que iban a escucharle en Pamplona. Ese texto, plenamente embebido de las enseñanzas del Concilio Vaticano II y del espíritu del Opus Dei, fue considerado por muchos comentaristas como la carta magna de los laicos (...). Esta homilía de San Josemaría no sólo conserva su frescura y fuerza originales, sino que se muestra más actual que nunca." (del Prólogo de Mons. Javier Echevarría). Desde 1968 se incluye este texto en Conversaciones con Mons. Escrivá de Balaguer.

Cómpralo y empieza a leer


Scott y Kimberly Hahn
21.ª edición
ROMA
DULCE HOGAR
Nuestro camino
al Catolicismo
RIALP

Roma, dulce hogar

Hahn, Scot

9788432150098

200 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Scott y Kimberly Hahn -un matrimonio norteamericano- ofrecen el testimonio cálido, alegre y realista de su conversión al catolicismo. Formados en la Iglesia presbiteriana, inician una peregrinación espiritual que transforma toda su vida; es un camino de búsqueda de la verdad y adhesión a la voluntad divina, que culminó en la inmensa alegría de ser recibidos en la Iglesia católica. Desde entonces, los Hahn ofrecen charlas por todo su país y graban cintas que se difunden por el mundo entero. Miles de personas han podido así conocer tanto su experiencia, como las verdades y la belleza de la fe católica. Éste es el relato de su historia, y atrae al lector desde el comienzo. Es una motivadora invitación a tomarse más en serio la fe, a vivirla de forma más plena, y a compartirla con los demás. La edición original en inglés se ha traducido a otras muchas lenguas, como el francés, el italiano, el alemán o el chino.

Cómpralo y empieza a leer

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ GULLÓN

ESCONDIDOS

El Opus Dei en la zona republicana
durante la Guerra Civil española (1936-1939)

Escondidos

González Gullón, José Luis

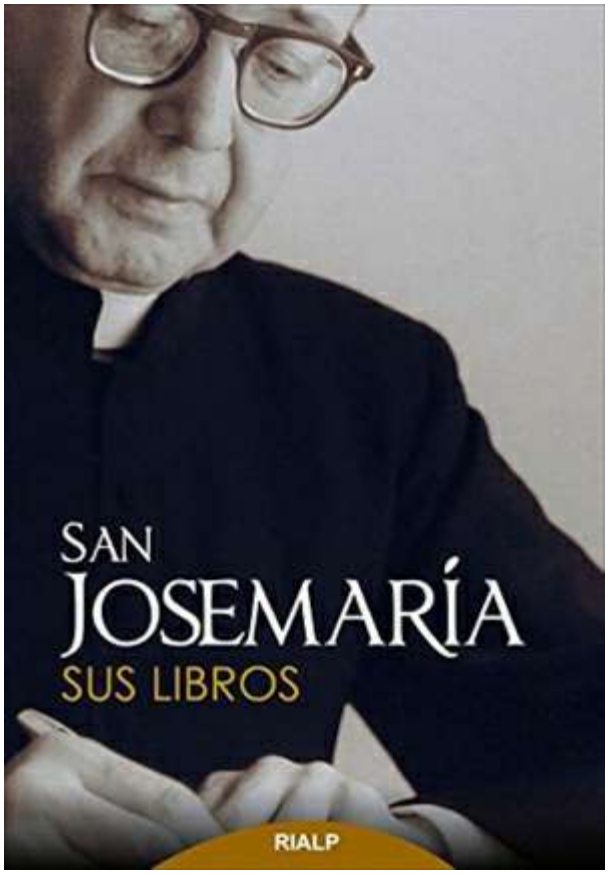
9788432149344

482 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

El inicio de la Guerra Civil española, en 1936, sorprendió al fundador del Opus Dei y a la mayoría de sus miembros en la zona republicana. Todos se escondieron para evitar la dura represión revolucionaria. Con el paso de los meses, los refugios y asilos dieron paso a las escapadas y expediciones. Gracias al desvelo de José María Escrivá, el Opus Dei sobrevivió en medio de la tragedia desencadenada por el conflicto armado.

Cómpralo y empieza a leer


SAN
JOSEMARÍA
SUS LIBROS
RIALP

San Josemaría. Sus libros

Escrivá de Balaguer, Josemaría
9788432144950
3021 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Josemaría Escrivá de Balaguer (1902-1975), sacerdote, fundó el Opus Dei en 1928 y fue canonizado por Juan Pablo II en 2002. Sus libros han sido traducidos en numerosas lenguas, y siguen reeditándose en todo el mundo (Camino , el primero de ellos, supera ya los cinco millones de ejemplares, en más de 50 idiomas). San Josemaría. Sus libros reúne en un solo libro digital sus escritos (Camino, Surco, Forja, Es Cristo que pasa, Amigos de Dios, Santo Rosario, Via Crucis y Conversaciones con Monseñor Escrivá de Balaguer), e incluye un índice general por materias y un índice de búsqueda de comentarios a textos del Antiguo y Nuevo Testamento en todos sus libros.

Cómpralo y empieza a leer

Índice

Portada interior 2
Créditos 3
Dedicatoria 4
Índice 5
A modo de introducción 8
1. Diferentes modos de narrar 11
Necesitamos que nos cuenten, necesitamos contar 12
El milagro en la cueva 12
De relato en relato 14
Alrededor del fuego 14
Deja que te lo cuenten: radio y audiolibro 16
Narrar con imágenes: novela gráfica, cómic, libros infantiles y novela 16
Ver y oír: teatro, cine y televisión 18
La sabiduría de los adolescentes 19
Un mundo sin narración 20
2. ¿Qué es una novela? 22
Qué NO es una novela 23
Libro en papel versus libro electrónico 24
Una de piratas 25
Abramos una novela 26
Tipos de edición 28
3. Para escribir novela, leer novela 30
El huevo o la gallina 31
Plan lector 32
Echar la cometa a volar: de la gestación de una novela a su publicación 33
4. El precio de escribir 37
Necesitamos lectores 38
El cansancio creativo 39
El método para superar la fatiga 41
Estamos solos 42
5. Tipos de escritores y tipos de lectores 44
¿Hay diferentes maneras de escribir? 45

Novelistas de vitrina 47
¿Para quién narramos? 48
6. Escribimos para vender 50
El interés comercial 51
No a la autojustificación 52
El lector universal 52
El lector es inteligente 53
7. Buenos y malos novelistas 57
Sencillez y barroquismo 58
Interrogantes universales 60
Sentimientos y emociones 61
Obligados a defendernos 62
Novelitas de amor a veinte duros 64
8. Literatura negra, literatura luminosa 67
Tremendismo, humor grueso, terror y pesimismo 68
La vocación trascendente de la novela 70
¿Qué hacemos con el corazón? 71
9. Los protagonistas del negocio 74
Editorial 75
Agente literario 76
Distribuidor 78
Punto de venta 78
10. Vivir de la escritura 80
Concursos 81
Autopublicación y autoedición 82
Piratería 83
¿Se puede vivir de escribir novelas? 84
Toca repartir beneficios 84
11. Lectores 86
Los derechos del lector 87
Relación lector-autor 88
¿Qué busca quien nos lee? 88
12. Esquemas, desarrollo y estructura 91
Documentación, estudio y esquemas 92

Desarrollo y estructura 94
Principales modelos a la hora de estructurar una novela 95
División en partes y capítulos 98
13. Argumento y verosimilitud 100
Género, argumento, trama y subtramas 101
Verosimilitud 102
14. Narrador y tiempo 105
La voz del narrador 106
Lapso temporal 108
La baraja del tiempo 109
Escribir en presente 110
15. Actores y escenario 112
Personajes 113
Evolución e interacción 116
Localización, ambientación, atmósfera, espacio y contexto 117
16. Estilo, descripción y acción 120
Palabras 121
Estilo 121
Descripción 123
Acción 125
17. Un final y un título 128
Revisar 129
Final 130
Tipos de finales 131
A por un título 132
El riesgo de no acabar 133
Autor 135